

من ثنانيا الذاكرة.. والورق

نادية غيبور

بصمت يلفه ضجيج الشهرة وصخب الحياة حوله عشر؛ وبصمت يلفه سقيم الغربة توفي قبل شهرين في ليل الثامن عشر من شهر شباط الماضي الروائي السوداني المعروف "المطيب صالح" في إحدى مستشفيات لندن حيث كان يقيم، بعد عمر حافل بالإبداع والعطاء والعمل في مجال الأنثروبولوجيا والثقافة والصحافة، وأطلق عليه "عقري الرواية العربية". هكذا نعمي.. مع ذكر تفاصيل حياته وإبداعاته والجوائز التي حصلها؛ وقصوة الزمن الذي صندر مفاجأة الكلاب بترشيحه لجائزة نوبل للآداب؛ هذا الترشيح الذي يعدّ تكريماً حقيقياً للكاتب الذي وضع السودان الجغرافيا والتاريخ والحياة اليومية بين يدي آلاف مؤلفة من القراء العرب والأجانب.

أعترف بأنني فوجئت برحيله ولم أفهما.. فالموت قدر أين آدم كلنا من كان.. ولقي صمت طويلاً كان رحيله منحنى فسمعة من التأمل والجلوس إلى الذات واستعادة الزمن الضائع بين عقود السنين المعيلة بالذكريات.. وما أصعب أن تحترق أصصاً بجمهر الذكريات المترابكة فيتناها ما يشبه الحمى أو السعرا؛ فنحاول جاهدين أن نشد ما تبقى من الذاكرة؛ وحباً نحاول.. فما نريد حذفه يتقلب أصصاً بالحاج لا يقل عن الحاج حصى المتبقي، وما نتمنى له التفتح من جديد يذبل وينكمش حدّ الانمحلال.. نتذكر تفاصيل الماضي البعيد وننسى تفصيل يوم أمس.. ويبدو لنا أن الذاكرة مثقلة وما من ملف قديم في تضاريسها قبل للعنف..

ولعل أهم هذه الملفات ما حفظته الذاكرة من تفصيل مراحل الدراسة الإعدادية والثانوية والجامعية..

كانت الذاكرة قتيبة؛ وكان العمر ربيعاً مفتوحاً على الورق والمنلوين اللاتقة.. ورق أسمر شاحب.. وعناوين روايات عربية وعالمية تبدأ بكوليت خوري وحنا مينا وبنيع حقي ولا تنتهي عند نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبدالل.. بل ترحل نحو الشمس متجاوزة الماء

والمرابك والأثرعة لتتقي سارتر ونيوفوار وماغفن ومورافيا وولسن وكلمو.. وأجمل المهاجرين إلى الشمال الأديب السوداني الراحل الطيب صالح الذي صدرت روايته الأولى ^{عرس الزين} عام (١٩٦٢) م، وأكتب إن قلت إننا كقراء ياقين دخلنا إلى عمق الرواية أو أدركنا دلالات تلك الملاحظات والتفاصيل الصغيرة التي رسدها الكاتب ببراعة..

كنا مجموعة من الطلاب والطالبات المتميزين والتميزات، وكان الصديق " أبو صمود" أكبر منا سناً وأكثر وعياً لمغزى ما يقرأ، وهذا طبيعي لمن كانت مكتبته مكتظة بكتبه؛ لكنه أنجز ما هو أهم من ذلك عندما فتح أمام عقولنا مغاليق الأسرار المقدسة الكامنة بين ثنايا الكتب وفي تحاضير الكلمات...

أذكر أنه تحول دائماً إن يضخنا على أول السطر حيث البداية لأي كتاب يعبرنا بإياه وينقلنا فيما بعد حول محتواه..

لم يكن قارئاً أكبر منا سناً قط بل كان رساماً ذا خطوط وألوان مميزة.. ومن ثم تخلقت في حقيقته علاقة حميمة بين الكلمة واللون.. ويفضله أعزنا قراءة رواية "عرس الزين" وأدركنا أبعادها الاجتماعية والإنسانية بعد صدور رواية الطيب صالح الثاقبة "موسم الهجرة إلى الشمال" عام (١٩٧١) م وكنا آنذاك في بدايات مرحلة الدراسة الجامعية.

ولعل أهم ما ترمخ في ذاكرتنا أن الطيب صالح لم يرد القصص لمجرد القصص؛ فالرواية ليست محض حب أو كراهية - كما قرأناها سابقاً - بل هي تصوير في براع للصدام بين الحضارات وموقف إنسان العالم الثالث النامي ورويته للعالم الأول المتقدم، ذلك الصدام الذي تجلى في تصرفات متناقضة لبطل الرواية "مصطفى سعيد" الرقيق حد الشفافية والدموع.. الحنيف حد القتل والدماء، حيث عرفنا أن المرأة في موسم الهجرة إلى الشمال ضحية للرجل بينما يبدو الرجل ضحية ظروف مجتمعية ساهمت بخلقها أخلاقيات وقيم المجتمع الغربي المتناقضة مع قيم وأخلاقيات المجتمع العربي في تلك المرحلة من القرن العشرين.. كما رأينا السهول الخضراء والنهر الكريم ووجوه الناس المحاة بالسعادة.. رأينا التعامل اليومي بين الناس؛ رقصنا مع الزين في عرسه الغريب؛ وفجئنا بموت زوجة مصطفى سعيد رافضة أن تتزوج بكمع الوجهاء الطامعين بها بعد اختفاء زوجها.. شعرنا ببعض أسى لموت أو انتحار صديقنا؛ لكننا ظلمناهم بإذاعة سانحة: هن اللاتي أحبينه ورغبن العيش معه زواجا أو بدون زواج.. وخطاه شهريلزاً جديداً متجالياً بين الأوراق والسلور بعيداً عن الجلابين والقصور..

وعلى ذكر شهريلز لا بد من الإشارة إلى أن بعض النقاد درسوا مطولاً الموت في أعمال الطيب صالح ومنهم الباحث الدكتور "عبد الرحمن عبد الرؤوف الختجي" في دراسته المهمة لروايته الأولى والثاقبة مختاراً محوراً: موت الأنثى وموت الرجل.

حيث يرى (أن موت الأنثى - في العساكن - هو الموت الأثم المرتبط غالباً بفريضة الجنس؛ وهو موت لا يخلو من العنف أو الخطيئة؛ لما موت الرجل فهو موت نبيل مرتبط بفكره واهل السمو ولا يخلو من تحضية ونكران ذات) ليس هذا غريباً؟!.. وهل أراد الطيب صالح هذه الدلالات؟!.. لا اعتقد.

علماً أن ثمة تصنيف معروف آخر للروايات التي كُتبت وتكتب خارج الوطن ويشكل خاص في أوروبا والتي انضوت تحت مصطلح روايات الاغتراب، والتي بدت برواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" الصادرة عام ١٩٢٨م التي تعدّ أولى هذه الروايات؛ وتليها روايته "زهرة العمر" وتتسم هذه المرحلة بخصوصية البطل الذي حمل عاداته المحلية معه إلى بيئته الجديدة في الغرب، وظل انتقله إلى أوروبا انتقالاً جغرافياً فحسب.. وما يجب ألا ننساه أن هذه الروايات رسمت ملامح الحياة لأوطان مؤلفيها التي كان الغرب يستمرها ويستغل أبناءها وخيراتها..

أما روية "موسم الهجرة إلى الشمال" فصنفت ضمن روايات الاغتراب في مرحلتها الثانية.. وهي الروايات التي تطرح موضوعاً اجتماعياً وتعرض صورة البطل الذي درس في أوروبا وحصل على شهادته المملولة وعاد إلى بلده فلم يتمكن من الانسجام مع بيئته الأولى مما يدفعه إلى العودة أو الانتحار..

وثمة مرحلة ثالثة هي المرحلة الراهنة التي يمرّ بها الروائيون المقربون في الوقت الحاضر، وفيها يدرس البطل الروائي في الغرب، ولكنه لا يعود، ويحاول أن يتعايش مع البيئة الجديدة.. ينجح أو لا ينجح.. لا يزال الأمر مستمراً.

ما لنا الآن ولهذه المراحل.. ولماذا كلما شئت اختصاراً أسرفت في الكلام؛ لا.. لم أسرف؛ وكيف أقول أسرفت وكلّ الكلام قليل إذا ما تعلق بالطبيب صالح عمقري الرواية العربية الذي فارق الحياة أو فراقه وزحل بصمت في مسقط الشمال بعد صراع مع المرض... وكانت رحلته الأخيرة رحلة معاكسة كالمطيور تماماً من الشمال إلى الجنوب حيث نفض التراب والوجود والنهر.. فلتتنزل على روح المبدع الراحل "الطبيب صالح" رحمة السماء وسكينة الأرض وحفيف أوراق النخيل على ضفاف النيل.

إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي

د. فارس الرحاوي

والخيال، كما لم يعتبروه نثراً لتوافر عنصرَي الوزن والقافية فيه.

ولما كتبت للغة فعلاً يتوازى مع حركية الحيلة الإنشائية، فمِلّس الإنسان فعله في اللغة، فلن اللغة بوجودها الحي، هي "فعل" يحول إلى الواقع، ويعرف بكونه يملّس على أرحه، لذا، يمكن أن تصبح اللغة مشاعاً إنسانياً كبيراً وواسعاً في أن، لاحتِمالات التفسير التي تحدث في طريقة القول والتركيب، والانبعاث والتجدد، والانطلاق من حيويته، لتجاوز أي فعل مكرر، أو مسمي ميتل، أو نمط سائد محزول عن القيم المتغيرة والمتجددة في الحيلة. ولعل هذا ما يجعل كثيراً من الأفعال تبدو وكأنها "فعل مشوه"، لا تسمح بميلّسه أن يكون ذا فعالية تذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلق بالإنسان والتي هي

ذات مصلح مباشر بهيئته التي يوصف بها تحركه^(٢).

وهكذا بدأت المحاولات الجادة لتجاوز التسمية المسقّدة لا في كتابة الشعر، وحسب، ولكن في استخدامات اللغة نفسها، باعتبارها أداة ووسيلة لكل العناصر المكونة للنص الأدبي. وربما تنلمس تلك الجدية في محاولات وممارسات الشعراء المهجريين والتي بدت في كتابة الشعر بصيغة عامة، ومنه الشعر لمتنوّز.

انطلاقاً من التعريف الجديدة للشعر ومفهومه، والتمييز بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر، لا من اعتبارات اللعبة اللغوية، ولا من مفهوم المقلية البحث في مقولات النقد العربي القديم، من حيث أن ما ليس شعراً، إنما هو نثر. ولكن من اعتبارات شعرية الشعر، أو شعرية القول، وإمكاناته في تحقيق كماله (الشعري)، وفق المعايير الجديدة للشعر، وما تحقّقه بكونها نظاماً، بشكل العلاقات الخارجية والداخلية للنص، وبما يضمن له أن يؤسس لنفسه في أن يكون شعراً لا غير.

لقد كانت النظرة التقليدية التي تميز بين الشعر والنثر تقوم على اعتبارات الوزن، أو الوزن والقافية كحد فاصل بينهما. وكان ذلك من يرى، واعتباراً من التعريف القديم للشعر على أنه كلام موزون ومقفى، فلن هذين الاعتبارين كفايلاً للتفريق بينهما، في حين نظرت القسم الآخر من النقاد إلى أن هذا الحد لازم، لكنه غير كافٍ، فاستقرّ في الشعر توافر عناصر أخرى، إضافة إلى الوزن والقافية^(١)، فإذا خلا من هذه العناصر الأخرى، واكتفى بعنصري الوزن والقافية فاقه لا يعدو أن يكون نظاماً، وليس شعراً كما أنه لا يعتبر نثراً، وعلى هذا الأساس لم يعتبروا ما يسمى بالنظم التعليمي شعراً مكتملاً بمواصفات الشعر الأخرى ومنها العاطفة

تشكل العلاقة بين الذات والموضوع، وبين الذات والوجود، تلك العلاقة التي يبحث عنها الشعر الجديد.

ولقد كتبت قصيدة النثر أنموذجاً جدياً لهذا التمرد على الأشكال والطرق الشعرية التقليدية، ومع محاولات كثيرة قد جرت قبل بزوغ فجر قصيدة النثر، تمثلت بالشعر الحر القائم على التفعيلة، وقبلة قصيدة البند، ومن ثم الشعر المنثور، إلا أن قصيدة النثر كانت تكتمل للثورة الشعرية التي أحدثتها قصيدة الشعر الحر والشعر المنثور في الساحة الثقافية العربية، مع اختلافات النمط والمغايرة في الوزن وطريقة الكتابة.

لقد سعى أدونيس إلى تشكيل هذا الأنموذج - قصيدة النثر - عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان (بالأدري)، من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل ملامحتها منحى جديداً، وتمرداً على النمطية السائدة في الشعر التقليدي، والتي تعتبر أن صياغة التعريف القديم للشعر، إنما هي "عجلة نشوء الشعر"، فهي العلاقة والشاهد على المدوذية والانغلاق، وهي إلى ذلك - (أي التعريف القديم للشعر) - حكم على منطقي (٥)، يقوم على ثوابت لا تسمح بالتغيير، أو التحول عنها.

إن الانقلاب (الثوري) الذي ركز عليه أدونيس، ينطلق من فكرة، ترى "الشعر كشفاً ورؤياً، غير منطقي، لذا، فهو يطو على الشروط الشكلية للشعر التقليدي، وهذا ما يدعو إلى مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يسمي أسلم أي قصد أو حنف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة إرتداد وكشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة (٦)". حين ارتبط الشكل فيها بالوزن، في الوقت الذي لا نرى أي علاقة حقيقية، أو جوهريّة، تجمع بينهما، باعتبار أن الوزن هو مجرد قلب ثابت في أي قصيدة، أو شعر بينما الشكل متغير لا يتغير الوزن، وإنما يتغير الحالة الشعرية لدى الشاعر، وقدرته على الخلق والإبداع.

وقد تمثلت بروائع جبران خليل جبران، وميخائيل نجمة، وأمين الريحاني، وغيرهم. وإن كان جبران ونجمة قد مؤسسا كتابة الشعر الموزون، إلا أن موهبتهما جعلت من فهما الجديد على مستوى الشعرية يفوق مستوى شعرهم الموزون. في حين كان أمين الريحاني في محاولته لم يرد لهذا الشعر أن يتحرر من الوزن بشكل مطلق، وإنما كان يسعى إلى أن ينطلق من قيود الوزن التقليدي، على أن يكون للشعر وزن جديد، كما كان يسعى إلى أن يتحرر الشعر من تحكم البحر الواحد في القصيدة (٧).

إن ما تقدم كان تأسيساً للانطلاق أدب جديد، يتحرر من كل القيود التي لازمته طوال قرون عديدة، كان تأسيساً لشعر جديد، ونثر جديد، لهما القدرة على الاستجابة لأية فعلية جديدة، شعرية كتبت أو نثرية، بحيث لا تنحصر هذه الاستجابة في وظيفة حبقية معينة، أو مقيدة، أو محدودة، الأمر الذي يجعل هذا التأسيس حركة هلمشية ليس لها دور. وإنما ما يستوجب في هذه الاستجابة، أن تكون طريقاً في الكشف عن كل بنية من بنيات النص، وأن يبقى النص معها قليلاً للتفاعل، والنمو المستمر لبحق وجوده وفعله في الحياة.

لذا، كتبت الرعية في تأسيس أدب جديد، وإظهاره بمظهر جديد متوافقة مع روح العصر، والتقدم الحاصل فيه، تقوم على الفهم العمي للنمط الكلاسيكي، أيًا كان نوعه، وهدفه ووظيفته، ولما كان أدونيس يرى الشعر على أنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها فقرة خارج المفاهيم القائمة هي إذن تغيير في نظم الأشياء وفي نظم النظر إليها، على المستوى العلاني في الشعر منه، خارج مفاهيم التركيب، أو الصيغ التقليدية المؤسسة، لذا، يبدو الشعر بهذا الوصف عند أدونيس. "تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضاً لموافقه وأساليبه التي استغنت عن أهميتها (٨)". فطلعت على الشعر أبوابه في

الدينية والسياسية التي كانت سائدة في زمنهم، ومقدار تدخلها في أمور الناس وحياتهم العامة، فكان التعبير الصوفي المتنفس الذي صدر عن نفس تشبع بالوجد والمكابدة، ففضلا عن الوحدة التي يعيشها الصوفي - وما يؤسر حقيقته وقوله الصريح. فتمت هؤلاء الشعراء الصوفيون رؤيا جديدة للكون والوجود، يلتصق فيها وجوه التعبير للواقع السائد، وهذا الأسلوب يشترك إلى حد ما مع قصيدة النثر، في كونه أسلوبا مكتفا، إذ إن مجمل تراكيبه اللغوية والتعبيرية، تعتمد على الرموز الإيحائية، وعلى تداعيات الصور الخلاقة، والمعنى الحية المكونة في النفس الصوفية، فتبدو ذاتها بلا منغ (إنسانية).

إن هذا الأسلوب لم يكن اغترابا، ولم يكن تحجيرا عن العجز الحقيقي الصوفي مع الآخرين، وإنما كان انكسارا حقيقيا لكامل التجربة الصوفية، وصفتها، وتقاليدها، وتجربتها عن خواصها الذاتية، في الوقت الذي بدت فيه هذه التجربة لدى الشعراء أكثر موضوعية (٨). باعتبار ما تتمثل به تجربة الصوفي، وتجربة الشاعر الحديث، وموقفهما من العالم، وبما يمثل هذا الشعر في صيرورته الحياتية التي هي في أقل وصف لها "وهي وحدة انصهار أصيل" يطمح الشاعر من خلال أن ينقل عبر شعره "شعورا أو تجربة أو رؤيا" (٩)، كما يسمى لأن يكون شعره نبوءة ورؤيا للخلق والإبداع، وتجربا للعالم المطلق، وقصدا لتخاطب الواقع، وتغيير نظم الأشياء، ونظم علاقاتها، وذلك عندما يكون الشعر خرقا للمعنى، على حد التعبير الصوفي لابن عربي، باعتبار ما يمتلك من قدرة على تغيير النظر إلى العالم (١٠).

لكن هذه المواصلات، وهذه اللقاءات بين قصيدة النثر (كناية) ظهرت في الثقافة العربية في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي وبين الكتابات الصوفية، أو الشعر الصوفي لا يعني أنها قصيدة عربية بالمعنى الدقيق، فقد

ومن هذا المفهوم كانت الحاجة ملحة للبحث عن شعر جديد، خارج النمطية المألوفة، لا في البيت الشعري التقليدي المؤسس، ولا في نمط الشعر المنثور، ولكن البحث عن ممارسة شعرية جديدة، تفتح للشاعر مجالاً لا يتبعط طاقته الكامنة في القول الشعري ذاته، تنطلق من اعتبارات أساسية في طريقة استخدام اللغة كمقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، طريقة يمكن من خلالها أن يحدد الشاعر بلغة عن معايير طريقة استخدامها المعادي، إن كان ذلك في التعبير أو في الدلالة، بحيث يبدو وكأن الشاعر يصنف لغة طاقات أخرى تمكنها من الإثارة، والمفاجأة، والدخلة، وأصبح فيما يكتبه، أو يقوله شعراً خارج المفهوم السابق المتعارف عليه في الشعر، وبصبح كل ما يقوله يشكل في قوامه ظاهرة تخضع لها اللغة وقواعدها (٧).

لقد بدأ هذا التأسيس لمفهوم جديد للشعر عند أدونيس واضحا منذ البدايات الأولى في كتاباته، وتطوُّراته، حين نشر في مجلة شعر، صيف عام ١٩٥٩ دراسته المشهورة "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والتي يمكن أن نعتبرها ملصقا أوليا في تشكيل قصيدة النثر، إذا ما قورنت مضامين هذه الدراسة المعروفة مع طروحات سوزان بيرنر في كتابها الذي يحمل عنوان "قصيدة النثر من بونلير إلى أيلسا"، فضلا عما كتبه في ذلك الوقت عن قصيدة النثر بالذات، مبشرا بها.

لقد ظهرت قصيدة النثر نتيجة لحوامل كثيرة، كانت مشجعة لها، وهي عوامل مباشرة وغير مباشرة. فقد ذهبت بعض الآراء إلى ما دببت تأثير التراث العربي والإسلامي، فاعتبرت هذه القصيدة نتاجا، وإبداعا متواصلا معه، وربما يتلمس الدارسون لهذه القصيدة أثر المتصوفة بوجه خاص على شعراء هذه القصيدة، من خلال التعبيرات الصوفية التي عبرت عن مفاهيمهم، ومعارضتهم للسلطة

عالمها المألوفة والجديدة... ويبدأ شعراؤها بصقل تجاربهم وتمحيقها فكان العالم كله ملصقيه وحاضره ومستقبله، هو ساحة الشاعر، يبحث فيها عن وجوده ويطرح الأسئلة (١٢).

ثمة عوامل رئيسية كانت مهددة لظهور قصيدة النثر في الواقع الثقافي العربي، ذكرها أدونيس في دراسته لقصيدة النثر، تبعا لتحليل واقع الثقافة العربية السائدة، ومحاولات اتباع ثقافة عربية جديدة، تتواصل فيها مع الثقافة العلمية، ويعتبر أن الثقافة العربية السائدة إن هي إلا ثقافة تستهلك نفسها بالاجترار والتكرار، من التاريخ العربي وتراثه الماضي، وذاكرته الثقافية فلم تستطع هذه الثقافة العربية أن توأكب مراحل التطور الثقافي العربي، ولم تستطع أن تمثل ولو إلى حد ما موقعها الإنساني، وقد تلخصت هذه العوامل بـ:

- ١- انحطاق اللغة العربية وتحررها.
- ٢- ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه.
- ٣- التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التقفية الخليلي، وقد زاد هذا في تقريب الشعر من النثر.
- ٤- نمو أرواح الحديثة التي ترفض القواعد الصلابة للنهاية والأشكال المسبقة.
- ٥- أثر الثورة ولتراث الأدبي القديم في مصر وبلدان ما كان يسميها أطول سدة "بهازل القصيدة".
- ٦- أثر ترجمة الشعر الغربي على الثقافة العربية الحديثة.
- ٧- ارتفاع مستوى النثر الشعري، وهو من حيث الناحية الشكلية، يمثل الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء العرب إلى قصيدة النثر (١٣).

إن هذه العوامل قد نجدها محيرة بذات المعنى في كتاب سوزان بيرلر، ولربما كان بعضها محصوراً بين جماليات قصيدة النثر، والمبدأ المزوج لهذه القصيدة، فقد ولدت هذه القصيدة "من رغبة في التحرر والانعتاق،

صرح أدونيس ولاكثر من مرة بأن أصل هذه القصيدة يرجع إلى الأدب العربي، وأن البدايات الأولى لتكوينه النظري عنها، لم تنثر إلى المكون السوفي في هذه القصيدة، باعتباره مرجعا في طريقة فكرية، أو حتى في التسمية، وإنما ما ذهب إليه أدونيس، ولا يزال يؤكد عليه، بأن قصيدة النثر هي "تسمية مرتبطة، على نحو مباشر، بشكل من الكتابة الشعرية، فرنسي تحديداً، ولهذا الشكل نموذج أولي بذاته الشاعر لويس برتراند (١٨٠٧ - ١٨٤١)..." وتترك مجموعة باسم "غيفيل الليل" وهو شكل نباه، فيما بعد، بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٦)..." وتنبهه آخرون كثيرون (١٤).

إن هذه الإشارة الأدونيسية كانت دليلاً على التواصل الثقافي العربي مع الغرب، بقدر الذي يقره أدونيس في (عربية) قصيدة النثر ومرجعيتها وبالطريقة التي قرأ فيها، وذلك أمر طبيعي، ولكننا في الوقت ذاته، لا يمكن أن نتوافق في تقبل هذا النموذج، لو لم يكن له أصل، أو جذور متشعبة مع الإبداع العربي، ومع الذائقة العربية، بل وحتى مع الهاجس العربي المتشعب بالتراث الإسلامي، ثم إن لتراث الصوفي ومنذ أن بدأ، لم ينقطع في كل حلقته عن الحاضر الإنساني العربي، وهذا ما يعني أن الحركة التواصلية العربية بالصوفية العربية بقيت مستمرة وإلى الآن، ولربما ما تأثرت به الثقافة الغربية، استرجع نرسا أثرا في الثقافة العربية، لذا، لا يمكن اعتبار قصيدة النثر نقلاً حرفياً لقصيدة النثر الغربية بكل مكوناتها ومواصفاتها بذليل أن كتاب قصيدة النثر، وسما حاولوا أن ينظروا هذا النموذج (الغربي) على رأي أدونيس ومن تبعه في الرأي، إلا أن صلاح الفكر العربي، وخيالاته، وشحنه بالرموز الإيحائية من التراث العربي، أو الإنسان ضمن التاريخ الجغرافي للوطن العربي بقيت دلالات واضحة على التلاحق الثقافي العربي مع هذه الأنموذج الغربي (حديثاً). وهذا ما يوحي بأن قصيدة النثر تسمى "بالانفتاح على العالم"، وخلق

الخلي من الوزن والقافية (Free Verse) وكان من أبرز رواده محمد الماغوط، وتوفيق الصلح، وجبرا إبراهيم جبرا.

وقد عدّ المتأثرون برواد هذين التيارات، أن هذين التيارين هما تيار واحد، أطلقوا عليه "قصيدة النثر"، وهو مصطلح أطلق على كل مادة غير موزونة، ولكنها تدعي الشعرية، أو توحى بها (١٦).

إن عدم وضوح مفهوم قصيدة النثر، لم يقتصر على قراء الألب ونقلا من خارج التجمع الذي نادى بها، ونعني بذلك تجمع شعر. فقد كان عدم وضوح المفهوم سائدا داخل هذا التجمع نفسه، مما أثار جدلا كبيرا في بدايات علم ١٩٥٨م، شارك فيه أعضاء التجمع، حول كتابات محمد الماغوط. فوزعت الأحكام بين من قال بأن كتابته ما هي إلا نثر جميل أو عشاء جميل أو نثر رائع، لكنه ما لبث أن حسم هذا الجدل في فترة تالية لعلم ١٩٦٠، حين لاحظ الشعراء والنقاد في ندوة "خميس شعر" أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري، والنثر الفني وكذلك عن الشعر المنثور (١٧).

ولربما، نتكلم عن عدم وضوح المفهوم بالشكل الذي يوحى بالقاعة الثالثة، وبما توصلوا إليه، واستفادهم على أن قصيدة النثر تمثل شعرا، بكل ما تحتويه شكلا ومضمونا وإيقاعا من خلال المساجلات والطروحات التي اتسمت بالمقارنة حينا، والتفاضل حينا آخر، فالدونيس الذي يدعي بأنه أول من أسس لهذا النمط الكتابي، وبشر به، نراه في عام ١٩٦٠م يقول: "إن كلمة 'قصيدة نثرية' ليست سوى اصطلاح أريد للتعبير به عن نوع من الألب ليس هو بالنثر العادي كما أنه ليس بالشعر، بل هو في قلب نثري وروح شعرية، فكانت من هنا تسمية 'قصيدة نثرية' ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر، وأنها قد حلت بالثاني محل القصيدة الشعرية، فالشعر شعر والنثر نثر" (١٨).

وهذا، بدءا، ما يؤكد بنفي قصيدة النثر

ومن الثمرد على التقاليد المسماة "شعرية" وعروضية، وعلى تقاليد اللغة، وكان المطلوب أنذاك فصل "الشعر" عن "نظم الشعر"، وقد تم البحث في النثر عن عناصر شعر جديد (١٤).

لقد وجد الشعراء المجددون في قصيدة النثر التي أطلق تسميتها وتطوراتها لدونيس، نقلا عن سوزان بيرنار مجالا رحبا لتحقيق طموحاتهم الفكرية والنفسية، بعد أن كانت القصيدة التقليدية تمثل سجنًا لهم في قافية الوزن والقافية، والنماذج المسبقة التي كانت تقيد حريته، لا في طريقة التعبير، وحسب، ولكن في الفعالية التي كان يريد الشاعر الحدائي أن يمارسها، من خلال الممارسة الوطنية للشعر نفسه. لذا، كانت "القصيدة النثرية" تعمل دائما طموحت الفيل في التجديد والتعبير والتعبير وتساعد على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل، وتجعل الإنسان في مواجهة مباشرة مع التجربة واللغة وتضعه في موضع حرج، إما أن يكون شاعرا أو لا يكون (١٥).

ولعل هذا الأمر، أدى إلى أن يكثر السجال حول قصيدة النثر، والأختلاف في كونها تمثل شعرا أم لا، كما وقع الخلط في مصطلح هذه القصيدة، ومفهومها. وقد رأى بعض الدارسين أن سبب هذا الخلط يعود إلى أمرين:

الأول: عد بعض الإبداعات الشعرية التي سميت قصيدة النثر في الظهور، والتي تشبه إلى حد ما قصيدة النثر أو تقترب منها في بعض سماتها، أنها ذات القصيدة، وربما كان هذا ما يمثل بالنثر الشعري، والنثر الفني، والشعر المنثور.

الثاني: وجود تيارين للكتفة غير الموزونة، تيار يمثل بكتاب قصيدة النثر، ومن رواده دونيس وأنسي الحاج شوقي أبي شقرا. وتيار آخر يمثل بكتاب الشعر الحر

قصيدة النثر في ازدواجية الشعر والنثر على حد سواء، فليس كل ما يكتب من نثر جميل، بحسب البعض أنه من قبيل قصيدة النثر، بما تحمل من شعرية النثر لا من روح الشعر.

بيد أن أدونيس عندما أراد أن يفرق بين النثر الشعري وقصيدة النثر، بنى تعريفه على أساس أن النثر الشعري شيء وقصيدة النثر شيء آخر، فيري أن ما يميز قصيدة النثر عن النثر الشعري، تمتعها بصفات خاصة، أهمها: "الشكل المركز، الإطار المحدود المعين، الالتزامات أو القوود الاصطناعية. وإذا قلناها بالنثر الشعري نجد أن النثر الشعري إطنائي، يسهل، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة وليس هناك ما يقود، ميسق، النثر الشعري. أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية. ثم إن النثر الشعري سردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية" (٢١).

إن هذا التقريب قد منح قصيدة النثر وصفا دقيقا، وشروطا لما يجب أن تكون عليه هذه القصيدة، وكما عرفها إي. جالو (F. Jaloux) بأنها "قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة مقطعة من بلور تتراعى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة" وأنها "خلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيماءاته لا نهائية" (٢٢).

ومع أن أدونيس قد وضع حدود كل نوع، إلا أن وصفه هذا لا يوفي بالحدود الفاصلة، والتمييز، بين قصيدة النثر والنثر الشعري، وإنما هو وصف عام لكلا النوعين، لا يمنع أحدهما أن يكون بديلا عن الآخر إلا في حدود سطحية، بل إن الوصف الأدونيسي، لربما يقترب إلى حد ما، من وصف خصائص الشعر الحر، وبمفهومه الغربي، ووفق الآلية التي ارتكز عليها أدونيس.

عن توصيفها في قصيدة شعرية، أو انتمائها إلى الشعر، كما يؤكد في الوقت ذاته أنها قصيدة ذات توصيف نثري، يتميز عن النثر العادي، في كونه لا يفتي عن هذه القصيدة الشعرية، التي يمكن أن يتميز بها كل من الشعر والنثر، مع احتفاظ كل منهما بخواصه الكلمية والواصفية فيه.

ولكن السؤال الذي ينثر الجدل من خلال هذا التوصيف الأدونيسي، أن قصيدة النثر إن لم تكن شعرا، ولم تكن نثرا عاديا، فماذا تسمى ضمن القالب النثري الخاص بها، وملامتها لروح الشعرية..؟

إن التوصيف الأدونيسي لم يمنح (قصيدة النثر) وصفا دقيقا، كافيا، لتكون في استقلاليتها عن الشعر والنثر جنسا قفما بحد ذاته، مع أن الذي يكتب هذه القصيدة بالزمره وصف الشاعر، فكيف يسمى بالوصف من لا يكتب شيئا اسمه الشعر..!

وإذا كان أدونيس يصف قصيدة النثر بأنها "نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي"، فكذلك هو الشعر وبمفهوم الشعر الحديث، ليس هو الكلام الموزون المقفي، وإلا كان شعرا عاديا، لا يحمل من معناه إلا اسمه..!

ولعل هذه الفكرة دفعت ر. دوكور مون للقول بأنه "لا يوجد في الأصل إلا نوع واحد هو القصيدة، وربما صيغة واحدة هي الشعر، لأن النثر الجميل يجب أن يمتلك إيقاعا يحمل على التشكيك فيما إذا لم يكن غير النثر" (١٩)، ولعل هذا ما دفع بيرنار للقول بأن دوكور مون "كل يعطي لكلمة 'قصيدة' بعدا أكثر صومية وشمولا، ومعنى أقل حاجة إلى النفاذ والمحصر. وإذا ما دفنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بقدرنا أن نرى الشعر في كل مكان (عدا الإعلانات والصفحة الزائفة من الصحف على حد تعبير مالا رمية)، وأن نرى قصيدة في كل مؤلف جيد الكتابة" (٢٠).

وهذا ما يحاول البعض كتاب قصيدة النثر القول. بأن التوصيف الأدونيسي قد لوقع

"الشعر الجديد معنى خلاق توليدي، لا معنى سري وصفي"
"الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم"
"الشعر الجديد، ... هو ميتافيزياء الكيان الإنساني".

ولكن لا يكون الشعر الجديد سرياً، وكذلك قصيدة النثر، فإن الشعر الجديد:
"يتخطى عن الحادثة، إذ إن هناك تنافراً بين الحادثة والشعر"

"ولأن الشعر الجديد يتخطى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر "واقعي"، أو شعراً "واقعياً" بالمعنى الشائع لهذه الكلمة إذ يصبح الشعر "واقعياً" بقرب من النثر العادي..."
"إن القصيدة المنظمة حركة، لا تكون"
ولكن يكون الشعر الجديد "رؤياً" حسب المفهوم الأدوني، فهو:

"يتخطى الشعر الجديد، أيضاً عن الجزئية، فلا يمكن للشعر أن يكون عظيماً إلا إذا المعنا وراءه رؤياً للعالم".
"يتخطى الشعر الجديد عن الرؤيا الألفية..."

لما يتأنية الشعر الجديد، كما يراها أدونيس:

"يتخطى الشعر الجديد عن التفكير الثنائي، فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشككاً في هيكلها ووحدتها"

لما من حيث الشكل الشعري، فإنه:
"ليس الشكل وزناً، لكنه نوع من البناء لهذا يبقى ككل بناء، قابلاً للتجدد والتغير"
"لم يعد الشكل مجرد جمال، لفكرة الجمال بمعناها القديم فكرة بلغت، وربما ملئت. إن لللفاظية الشعرية غايات تتجاوز هذا الجمال"
"شكل القصيدة الجديدة هو وحدتها"

لذا، فإن "أول ما يواجهه من يتصدى لدراسة قصيدة النثر Prosopem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prosopoeetry أو الشعر الحر Free Verse". ويعزو بعض العلامة سبب هذه الإشكالية، أو هذا التشويش في عدم وضوح الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع، "إلى تباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر أو الشعر المنثور من جهة، وإلى تداخل النماذج الشعرية وضباب التمايز بينها من جهة أخرى" (٢٣).

إن ظهور قصيدة النثر يمثل نقلة تحول على مستويين، مستوى الشعر، ومستوى النثر، فهي على المستوى الأول ليست شعراً، لكنها تمثل تنقلاً شعرياً لحالة شعرية، وعلى المستوى الثاني، فإنها ليست نثراً عادياً، متمزناً عليه، لكنها قصيدة نثر، تمتلك في تركيبها النثري روح الشعر، وتعبئته.

ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يتصورون، أن تطور الأساليب النثرية والشعرية، قد "وصل إلى نقطة معينة بين الشعر والنثر. واستمرت الحالة حتى عصرنا الحالي، خروج عن الشعر التقليدي، واتجاهه نحو النثر، وخروج عن النثر واتجاهه نحو الشعر. فعند نقطة الالتقاء بين الاتجاهين المتضادين تكون قصيدة النثر.... وينتج عن ذلك خلق كتابة فنية واحدة، والقضاء على ثنائية الشعر والنثر الفنية" (٢٤).



عند مراجعة الوصف الأدوني لقصيدة النثر، ومنحها خصائص ومميزات، تمتعت بالشكل المركز، والإطار المحدد المعين، الخ، كل ذلك ينطبق على مفهوم الشعر الجديد، أو الحدائي بصورة عامة، ولربما يشين ذلك من خلال التعاريف الكثيرة لهذا الشعر، والتي أوردتها أدونيس في كتابه "زمن الشعر" على وجه خاص، فقد حدد الشعر الجديد بأنه:

من قصائد الشعر العربية لا نوحى بصليتها الحية، جعده هذه القصيدة، غربيا كما لم يح كتبها بلعبه والطريقه العربية التي يجب أن نكتب بها

ولما كل التطوير لقصيدة الشعر قد بدأ غربيا، بدأ استوجب من الشعراء أو من كتّاب قصيدة الشعر العربي أن يروا حواصن قصيدة الشعر العربية، هي الوقت الذي تحرر هؤلاء الكتّاب من قورن، أو الشكل أو الفاعية، كن عليهم أن يلتفتوا إلى جملة عناصر أخرى، أهمها سورن بيرلز في نظيتها لقصيدة الشعر العربية، ولعل أول ما حرصه، هو الإزاحة الواضحة للاضطراب في (قصيدة) وهذا يعني أن قصيدة الشعر تتميز عن غيرها من التكليف بالشروط التالية

١- الوحدة القصوية المسطحة التي تملأها عن الشعر الشعري

٢- فكرة لمحتبه التي تصدها فكرة "اللامنية" وهي أن قصيدة الشعر لا تنطور نحو شابه أو هدف، كب هو الحال في الأنواع الشعرية الأخرى كالفصحى أو الميمودية وغيرها ولا تعرض سلسله من الأفعال أو الأفكار، وبه يمكن أن تظهر للقلبي "حاجه" وكله لا رمنيه

٣- الإيجاز، وبهي أن سلامي قصيدة الشعر الاستطراق هي الوعد، وكذلك التفصيلات التي تحولها إلى نثر عام، وهذا ما يصير نوحنها وكشفها (٢٨)

وقد اهتم ابنيس هذه الشروط وهذه القواعد هي تراسته عن قصيدة الشعر، وسماها "مختصر"، من كتّاب سورن بيرلز، وحددها بثلاث هي

١- الإيجاز (الكثافه)

٢- النوهج (الاستطراق)

٣- المجازية (اللامنية) (٢٩)

أما هوما يحصن الوحدة القصوية، فإنه قد

القصوية، هو واقعها العربية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إبداعاً أو ورثاً (٢٥)

إن ما ذكرناه من تعريف، وحدود، ومصفات للشعر الجديد تطبق جميعها على في الموصفات التي ذكرها ابنيس، ونخص بها قصيدة الشعر هوما جوهريا عن سطر آخر من الشعر، إن كل موروث أو غير موروث إلا بمعدن الطريقه التي نكتب بها القصيده -إنها

ولعل هذا ما جعل الكثيرين من الشعراء، وهواة الشعر الذين كانوا يرون في القورن أو الشكل صعوبة، أن يجهوا إلى كتابة قصيدة الشعر دون وعي بجعده هذه القصيدة، وحصلتها الجوهريه التي اتبعت عليها قصيدة الشعر العربية، حينما كل الشعراء العربيون يهترون "في البحث عن المجهول، أو المطلق"

إن هذه البحث لا يأتي بالإعتماد على قواميس الشعر القديم وأشكاله، ولا يأتي عن طريق المصداقه، وإنما كب، يقول زامبو، أن "أحتراف المجهول يطلب تشكيل جديد" لا يجد الشعر مكفه إلا هها، بأعجز ما نحققه من حزيه العبير، في الشكل والمضمي لنا "سوف تكون قصيدة الشعر شكل الشعر الجديد" دا الطموح المبتغز به، ومن تلك الطموح سوف تأتي جويته، ووثيقه القصوب احيانا، وبعض الإحراق أيضا - وعلمته (٢٦)

وإذا كل شكل قصيدة الشعر العربية وإبداعها لا يمتلأ بره فعل حس علم العروض الكلاميكي، بقدر ما كانت ترمي هذه القصيدة إلى استغلال اكتشاف جزئلي الشكلية، ومن ثم محاوله الجهور من أجل العمل على رد الفاعليه الكسليه للعه (٢٧)، هل قصيدة الشعر العربية كفت ردا فطليا على استمكتف علم العروض الجليلي، وشكل القصيدة العربية التطبيقية وهذا ما جعل للكثير

حرية أكثر، وانحلاً أكثر كما لم يع كتب قصيدة النثر العربية، أو قصيدة النثر الغربية كلف "تسمح بنظر الأصوات، وقد النبذة، والسحرية على وجه الخصوص" (٣٢)

ولربما يرى نبيب هذا القصور في كتابة قصيدة النثر العربية إلى الطريقة التي طرحت بها، من قبل أدونيس وغيره ممن طرأوا في كتابه، ودعوا إليها، فهم لا ينكر أن مجموعة المفاهيم التي طرحتها كل من أدونيس وأبي الحارث "كثفت كفافه في حدود معينة، لصياغة نظرية متكاملة، أو شبه متكاملة، حول "قصيدة النثر"، ولكن مما يصعب هذه "الطريقة"، ويؤثر تأثيراً مباشراً على ملامحتها وصلواتها، هو أن مفاهيمها مصنوعة بلغة شعرية، لغة هي ليست لغة فكر ونظير (٣٣) وهذا، ما جعل أي مثق لها، مهووساً بتمط لا يعرف عنه إلا وصفه الخارجي، السطحي، أو يمكن القول، لا يعرف إلا "رية"، وكله موهبة جديدة

في الوقت الذي كان كتاب قصيدة النثر، وروادها ككتونيس وأبي الحارث، على اطلاع كافي على كنه الطريقة العربية التي كتبت بها هذه القصيدة وبأنها تلك على نجاحهم في التمازج في ضمونها لغاتهم فضلاً عن معرفتهم بالوزن وبهيمه في القصيدة الموزونة، فلم يكن اقتباسهم على قصيدة النثر صفعاً منهم في معرفه الوزن، أو إيفاعت القصيدة، بما كان نوعها.

إن المصع في التركيب البنائي لقصيدة النثر، يرى أن بنية هذا التركيب تقوم بالدرجة الأولى على الجوانب اللغوية، لأن (اللغة)، وباعتبارها الهاجس للفعل المتحرك في هذه القصيدة، يمكن أن نحقق لها صوراً الشعرية المسموعة وإيفاعتها المتنوعة الحاصلة بها، إذ إنها لم تكتب ككيبك أي نثر عادي ولأربب بنبيب نمط كتيبها، وكثافتها الخاصة بها، أعطائها هذا النمط استقلالها، بوصفها كياناً، مستقلاً، ومنحها فرصة الوجود والاستمرار فهي من جهة كانت إشارة، وإلماعاً لهم فواتين

أشار إلى هذا الشرح منملاً في وحدة القصيدة كنية متكاملة اسمها (القصيدة)، مستوحياً بذلك عبارات سور إن بيرلر، هائل "أما قصيدة النثر ذات شكل هل أي شيء ذات وجه مطلق، هي دائره، أو شبه دائره، لا حط مستقيم، هي مجموعته علائق عظيم في شبكة كثيفة، ذات بنية متحدة وبناء تركيبي موحد، منظم الأجزاء، متوازن، هيمس عليه لردة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية، وتفقدتها وتوجهها، إلى قصيدة النثر نيلور، هل أن تكون نثراً أي أنها وحدة عصبية، وكثافته وتوتر قبل أن تكون جملاً أو كلمات"

"إلى قصيدة النثر علم كامل منظم، جميع أجزائه متمازجة، كاملة بذاتها، وحمل معاًها وغايتها، فلا يمكن أن تسمى صفة نثر، مهما كثفت شعرية، ندخل في روايه، أو صغفك أخرى، قصيدة نثر" (٣٤)

لقد اختزل النثر الفني العربي، في كتابات أطلق عليها اسمها، كما حسبو لك أنها "قصائد نثرية"، هي الوقت الذي قد لا شجور هذه الكتابات هلمشبه النثر الفني العربي لأصيل، ولعل أدونيس كل منسها في هذه الكثرة مما تسمى بصفك النثر عندما أشار إليها، فقال "ولمأ يعرف جميعاً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح، طلعها في مجله "نثر"، إنما هي، كنوع أدبي - شعري، نتجه لتطور تعبير في الكنية الأدبية الأميركية - لأوروبه ولهذا فإن كناية قصيدة نثر عربية أصيلة وفردية، بل بحسب الإطلاق من فهم التراث العربي الكفافي واستيعابه بشكل عميق وشامل، وبحجم من كنه، حديد النظره إليه، وتأصيله في "عمق حركتها الكفافية الشعرية، وفي ثقافتها الحاصره وهذا ما لم يفعله إلا طه حسي في ما يكتبه هؤلاء لفظ لا يزال نثرانياً" (٣٥) إذ لم نبحث فصولهم النثرية عما كمل بحث عنه الشعراء العربيون، "عن العناصر المجهول والقدرات العربية والشجرات"، بل لم نبحث عن الحرية بمعناها الكامل في الوجود، ولا عن الشكل الذي يمتلك

المنجنية شعورية، وروحية، للتجربة التي تواكب الحالة الشعورية لكاتب القصيدة، وذلك لأن "في قصيدة الشعر موسيقى، لكنها ليست موسيقى المصنوع للإبداعات العنيفة، بل هي موسيقى الانجنية لإبداع جاربيا الجيدة - وهو إبداع ينجذ كل لحظة" (٢٦) ويخبر مع تجزبات النفس الإنسانية التي تعيش لحظاتها، فيتموح هذا الإبداع مع تموح هذه النفس، وهذا ما يكتبه القصيدة كجبه شعريه، لا تأتي من طموحها في أن يحول أكثر من طيفاتها، ولكن من طموحات هذه القصيدة في أن تكون أكثر مما هي عليه (٢٧)

ومع اعتقادنا بأن هذه الموسيقى، والانجنية يمكن أن نجدها في عموم الشعر الجنب، الموسوي في صبرورته مع تعريف ثوبين للشعر، ومفهومه له، إلا أننا نوافق معه في نقطتين مهمتين حواري

أولاً تجربة القصيدة، فهي قصيدة شعر وليست قصيدة شعر، فهي كجبه نثرية، وليست شعريه، لذا في كل ما يتجسس منها يتميز أمر! غير عادي

ثانياً شعورية هذه القصيدة التي تبحث فيها روح الشعر ومعه، ونصلها عن باقي الشكل النثر الأخرى

إن هذه الشعورية المعاصرة لقصيدة الشعر، منحت القصيدة بعداً دالاً غير متعارف عليه، يكمن في انحرافها عن مسارات النثر العادي، كما منحها كويتاً جامعاً بكل أبعادها، اتجاهات الشعر، وروعه، وهذا ما يجعلها أن تكون حداً فاصلاً بين النثر والشعر، وإن يكون "النثر ليس بهجة مطلق، كل نثر الورب أو الإبداع مرحله، والنثر مرحله بعد، ابتداءً" وهذا مما يعطينا استغنائها عن النثر، في الوفاء الذي يمكن أن يكون مستطفاً منه، لأنها جرت من النثر على رجليه، فتجاوزته باستجالاتها أشكالاً لها غير متوقفة، فداخلت بين مفهوم النثر وروح الشعر، من واقع يرى أن "الشكل يمتنع كل تاريخ (ولكن) التاريخ يستمر في يحيط بالشكل التاريخ نص، والشكل نص

الشعر المتعارف عليها بالورب والغاية وللشكل الواحد، والإبداع المركز، والممثل بوحدة النص، ومن جهة أخرى، سمح هذه القصيدة إلى إيجاد بدائل في مجالات النوع الإبداعي الداخلي، الذي يرونه اللعنة سدائها، وهي تحلو شكلها غير المتوقفة

ولعل هذا ما جعل بورخس في كتابها يؤكد على أن قصيدة النثر تحتوي على منها موسوي وهذا لأنها وليت من نثر - على هذين علم الفروض - واحداً على القوانين المتعددة، بلغة، بيد أن أي نثر - على القوانين القائمة سرعان ما يجد حصة مكرها على تعويض هذه القوانين بلحري، لئلا تصل إلى اللاعسوي وبلا شكل ابتداء ما أراد عمل إنجاح ناجح" (٢٤)

ويحيى هذا أن قصيدة النثر قد دخلت عن كل ما كانت تؤوي به القصيدة التقليدية العنيفة، فتخلت عن الشكلية والموسيقى السببية، لترسم معالمها الجديدة من الداخل قبل الخارج، في هيكلتها اللامحوجة، للانعزلة، المماثلة لكل الأشكال السلفية ولنصبح - وما بعد - خطياً جيداً موجهاً، لا يقتصر على هـ معين أو جماعة محدده، وإنما حطبت موجة إلى العالم والوجود، بحالته الإنسانية، والكونية الموحدة مع نوع ما بداخله

لذا، في قصيدة النثر، وإن كانت تجربة جديدة، لمسط نثري جديد، لم تكن وليدة تجربة عابرة، ولم تنحصر عن ملكة الإنتراف الوطني، وإنما هي ساج جميع الملكات الإنسانية لذا يمكن لهذا الفنجر أن يتغير طويلاً، وقصراً، ونسبة ورعاه، بخبرها، فكون القصيدة النثرية شكلاً لمجموعة كبيرة من النقط الشعورية، تنال عن حوال حلاق موج في صور شعريه هربند (٢٥)

في هذه النقط الشعورية سمح القصيدة أشكالاً متعددة، ومعيده وليس شكلاً ادنياً، كما سمحها إبداعات متنوعة، ومعجزة، متوافقة مع هذه الأشكال، تشكل في كليتها الوحدة العنصرية المناسبة للقصيدة، وهي بالتالي،

فصبه النثر أنها تقوم على نوع من التحليل، ولكنه ليس كما هو الحال في النثر العادي، المجرد من الشعرية، وهذا ما يوحي بكل الدهنية في فصبه النثر جزء أساسي منها، لكن الذي يكتب القصيدة، يعمى إلى إغواء هذه الدهنية الملائمة لها جوهرها.

إن عليه هذه الدهنية تتوقف على جمجمة التعبير في الكتابة الشعرية، ولما كتب هذه الكتابة هي زبد فعل مصفوفة، وشابة محففة هي نمط خبري خاص، صد أي شعور وانفصال عاطفي سريع، لاء، فل ما يميز هذه الكتابة، هو ذلك التفاعل الإرادي من خلال مشرقة العقل في اللغة الشعرية (٢١).

يبدأ من هذا الدرع الإرادي المصفود قد يحدث في القصيدة نوعاً من العوصي، لكنها بمنحازة، وباتجاه، يبدو راب منحي وبدء غير عوصي، وذلك لأنها يمكن أن تستنف حقيقة تروى في العوصي المطلقة انفسه للى، في حين - وبما أنها قصيدة - يجب أن تعرض على الشعر، صممه تحت بسند هوائيه، وحويته من طبعه الشيء، لا من خارجها (٢٢).

إن العوصي الذي يبدو في قصيدة النثر هي تكوين رائي، ونصفي في جسد قصيدة النثر، يبدو اتجاه كامل بقلي خاص، يعمى إلى تأسيس حقائق تواصل تمت إلى حد ما بين الشعر والنثر، من أجل إرجة للعبات الفاصلة بين الاثنين، مع مراعاة خصوصية كل منهما ومع أن التواصل الإنساني مع النثر قد يبدو أكثر صعوبة مما هو عليه مع الشعر، للإكتنفت المنورة لدى الأحرار، وعلاقته بالإحساس والشعور والأفعال، إلا أن النثر ومن خلال قصيدة النثر، استمدع النصوص عن تلك كله، "عمره على تكثيف سمك عذ عن طريق تحرير أو تحدي مصائر الصوت" (٢٣) الفاصلة بين الشعر والنثر.

لقد استعرت قصيدة النثر، واستبقت ظاهرة هي الشعر العربي، بعد أن اكتسبت تصنيفها في جنس أدبي، لسمها فيه "قصيدة نثر"، فهي تتمتع بخصوصية القصيدة العربية

العراق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء الشكل ليس خطوطاً، أو كلمات مصفوفة بتطبيق ما (٢٤).

هذه الميزة جفت قصيدة النثر ليس لها قاعده منسجمة كما هو الحال في قواعد الشعر النظري، بالشكل هو حركة دائية، معزوم، تشكل له القصيدة، فتشكل معه صوراً الشعرية، وإيقاعها، صقل بك مكملاً جنينة نبعث منها شعريتها، خرج كل العواصير المتخوف عنها هو صبح الشكل المنثور في قصيدة النثر فتره، بتسطيعه أو "يحل" تعبيراً لكل ملامح الحقيقة المعاصرة، على نحو انفصل من الشعر وبصورة لا مثيل لها (٢٥).

وفي شيء من التفصيل الذي يعرض في قصيدة النثر، نجد أن هذه القصيدة سجاوز عاداتها في أحاديث كثيرة، كما سجاوز وصفها الطبيعي، ولم تعد وسيلة، وإنما تصبح هدفاً للخلق، ورجلاً له، عبر صيرورة الخلق، حين تملك كلفتها حالة متجاوزة حدود المعاني والدلالات الإنيبة القريبة، عندما يسمي صوت اللغة بمرقاتها في تجسيد رلا لا إيقاعه لا متناهية، بمنهجاً يستعني عن مظهر الصوت الخارج عن الكلمة، حين يتفاعل مع مكافئه، باعتبار أن الكلمة بعد ذاتها شكل صوتي للمعنى (٢٦)، يجسد في كايته معالم المشهد الشعري، كلما التفت كلفته.

من المعروف، أن المؤثر على النثر، هو تعبير عن الدهر، يسوع يتنوع موضوعه، حتى لتبدو بعض أنواعه، وكلها مجرد تعبير في الوقت الذي يجد نوعاً آخرى من النثر تمثل تعبيراً حياً يتم عن شعره وشعره متكاملاً، وربما يرنمق هذا النوع من خلال إيقاعاً إلى ترجه الزور، جعلته، لكنه لا يملكه، ولا يملكه وهذا ما يميز النثر أن يكون كلمة مشعة في قصيدة نثرية، يبدو عليها وصف الحلة الشعرية بروحها، ووصف الكتابة النثرية بطريقتها إذ أن الأصل في

اكتسب حليته الشعرية العربية كذلك، من خلال عالية هؤلاء الشعراء بالتركيب اللغوي الذي يتجسم مع قناعاته العربية العصرية، ممثلاً في تجنب الكلي للتمط الباقى للعبارة الشعرية، والذي يتكون من مسنحت الجملة، والفقره، والتسويغ النقي في انماط هذه العبارة، وحالاتها في اساليب التوكيد والاستفهام والتعجب، وغير ذلك من اساليب البلاغة العربية (٤٥)

لذا، هذا بنت قصيدة النثر العربية بمثلها كتاباً عربياً، حتى أصله العربي بشعرية، ليس اسماً، وحسب، ولكن كونه اكتسب معاً الفنية العربية، هي الشكاف، والحياء منها فحطت القواعد المعروفة للشعر والنثر العربيين، فحطت الورق والنثر، من خلال الكشف المعروف الجديد، فكانت كتابة عظيمة في سبيل جمالية العوالم التي بينها، وهي مجمل العلاقات المعرفية الجمالية التي انشأها بين اللغة بكل عناصرها والعالم، وبين الإنسان والعالم

ان، لم تكن قصيدة النثر العربية بدعة، ولم تكن حلاً لأزمة الكنية والإبداع التي عاشها الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، كما لم تكن "الرسالة" التي حملت الأجوبة النهائية لمجمل القضايا الشعرية العربية، ولكنها كانت تمثل انطلاقة أخرى، جذيراً في جانب ذلك الألق المتعارف عليه، والذي تمثل في قصيدة الورق وبطلها ما انتزعت الجدل الضيق بين أطراف العول والرهص لقصيدة النثر، وكل مبعثاً لاشكالات جديدة لم تكن بالسهل (٤٦)

لقد جاوزت قصيدة النثر العربية الروية التي كانت غطر إلى الشعر العربي من خلال التسلق الكمي جعله في أحيان مسعياً عن العافية، وذلك لما يدرج من إبداع يبرز في كل جسد، وعلى مدار القصيدة كلها، بطريقه منظمه، مما يوزع الشعر النظم المطلوب (٤٧)، لذا، فإنها اختزلت جذور الكلمة الشعرية العربية بتأسيس بعضها، وتوزيع

مع فارق الجسد، رغم كل ما قيل حولها، من أنها باتت أصل، وإبداع عربي، أو أنها تجربة عربية. ونك لا الملموسة لشعرية العربية، الحداثية منها، ومع ابتلاعها مع مفاهيم الحداثة العربية، إلا أن المعجزة في خصوصية التجربة العربية وسبقاتها مع خصوصيات وسياقات التجربة العربية، أصبح لقصيدة النثر العربية أن تكون -أ- خصوصية عربية، في الشكل والإيقاع وروح الشعر العربي، لا لغة الخلق فيها هي اللغة العربية، بلقاعها وجرسها

لذا، يرى الدوبين، في معرفه إبداع الآخر (العربي) ما هو الآخر، ويصفه ذاتاً، فهو مشترك له في عمله، وفي معرفه طيس عربياً أن يمثل الشاعر العربي بحجبه الآخر، ولذا كل القصد من ذلك تحقيق تجريبه الخاص، وريته معرفه، وتوسيع حدودها

ولكن لا بالشكلية والكيفية التي يمارسها الآخر (العربي)، وهو مشاعه الخاص به، فيكون المنتج العربي نظيراً له، ونسجاً عنه، وصورة منه، لا إبداع فيه لذا، على المبدع العربي عندما يقوم بإنتاج نص، عليه أن يسج (المختلف) ضمن الخصوصية الشعرية العربية وهذا يعني أن يمثل المسج العربي لغته، وشخصيته، وهيمه الخاصة به، وإيقاع الرويا الخاصة به، حينما ينظر هذا المبدع إلى الوجود والكون (٤٨)

لقد حاولت كتاب قصيدة النثر العربية، ومنهم، انوبين، والماحوط، ونمسي الحاج وجبرا، وبوفيق قصاص، ومن خلال التماثل التي استخدموها، أن يطبقوا مفاهيم النثرية بخواص الشعرية العربية، واساليبها، وأن يحوسوا عن الورق الشعري بتأثيره بغيره أخرى، فجلت في التوفري والتسجع، والعنف الإسهالي، والتكرار، فضلاً عن تنوعهم في أطوال الأسطر، والإفظة من حروف اللين، وما يربط على تلك من دلالة صوت الكلمة ويحداثة

إن هذا التكتيك في قصيدة النثر العربية،

إبداعها، بطريقة لا تعتمد على التراتبية والتقليدية

لقد أحدثت هذه القصيدة نوعاً جديداً من حلال أشكال وصيغ لا حصر لها، لتخرج عن مصداقية وجودها، وهي عملياً لسف "كل ما كان يشكل مصدر عني وحسوبة للدرجة السابقة، ويجزؤه لصلحه الخاص" (٤٨)، باعتبار أن هذه القصيدة هي رغبة عقلانية مقصورة لتجاوز الأنظمة السابقة، والنسبة، رغبة تهدف إلى فعالية تحرير النص الشعري، وللتغلب على المسبوق في الواقع.

إن مفهوم قصيدة الشعر في الكتابة العربية لا يحدده في العدد الكثير من الصفات الشعرية، ولا في عدد كتابها، ولكن بتكرارها التي يفهم بها الشعر، وبالحقيقة التي نسمي بها قصيدة الشعر للنص الشعري، من حلال العلاقات المبرمة لا بين الشاعر والكاتب وصحه، ولكن بين الشعر والمثل (٢٩)، الذي قبلت دافقه هذا النمط من الكتابة الشعرية.

إن عربي هذه القصيدة، أو هوتهما المتفرقة، أحدثت خصوصيتها من حلال تعدها العربي، وعلى وجه الخصوص، بعد أن تعرفت كتاب هذه القصيدة على الأصول المتأصلة لها في الكتابات الصورية العربية، بعد اكتشاف هؤلاء الكتاب أن في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات عبد الجبار العربي في كتابه المعروف (المواقف والمعاملات)، وكتابات أبي حنبل التوحدي في (الإشارات الإلهية)، والبيضاوي في (السطحات)، والكثير من كتابات معي النيزك بن عيسى والمهروردي، وغيرهم أن الشعر لا يمكن أن يحدده في الوزن، وإنما في طرق التعبير التي أصبحت بها مثل هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة، حينما يكون جوهرية شعرية، وفي كتاب هذه الكتابات غير موزونة (٥٠).

الهواش

- ١- ينظر الحديقة في النقد الأدبي المعاصر، عبد الرزاق دار الحرف العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٢٣١.
- ٢- قصيدة الإبداع في قصيدة الشعر، يوسف حامد جبر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩١، ١٨٦.
- ٣- ينظر الحدائق في النقد الأدبي المعاصر، ٢٣٢ - ٢٣٣.
- ٤- رمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ٩.
- ٥- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١، ١٠٨.
- ٦- ينظر رمن الشعر، ١٥ - ١٦.
- ٧- ينظر مقدمة للشعر العربي، ١١٢، ١١٣.
- ٨- ينظر قصيد الإبداع في قصيدة الشعر، ١٦ - ١٧.
- ٩- رمن الشعر، ١٦، ١٧.
- ١٠- ينظر ١٠، ١١، ١٢.
- ١١- موسيقى الصوت الأزرق، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ١١٢ - ١١٣.
- ١٢- قصيد الإبداع في قصيدة الشعر، ٥٢.
- ١٣- ينظر الحدائق في النقد الأدبي المعاصر، ٢٣٩ - ٢٤٠ وكذا ينظر - أشكاليات قصيدة الشعر، عن النور المسحور، الموسومة العربية للدراسات والفكر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ٣٥.
- ١٤- قصيدة الشعر من بونابول إلى أنطوان مولان بوزر، ترجمة: د. ريمر مجيد مخلي، مراجعة: د. طي جواد الطاهر، دار الملمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣، ١٤٣ - ١٤٤، وينظر كذلك في الصفحات السابقة والملاحمة.
- ١٥- الإتيافات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الصمد جوده، مؤسسة بول، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠، ٣١٧.

- ٣٥- ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ٢٢٥
- ٣٦- مقدمة للشعر العربي، ١١٦
- ٣٧- ينظر: الحداثة، ملكم براد بري، جيمس مكغراث، ترجمة موبد حصر فوري، دار المنصور للنزعة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، للجمهورية العراقية، ٧/ ١٢
- ٣٨- الحوارات الكاملة، ١/ ٥٦
- ٣٩- قصيدة الفخر، ١٤٥
- ٤٠- ينظر: في حداثة القص الشعرية، ١٤٦
- ٤١- ينظر: الحوارات الكاملة، ١/ ٦١ - ١٢٢
- ٤٢- ينظر: خليل حاوي في مقابلته معي الذين صبحي، الفكر العربي المعاصر، ٣٩، ١٤٨، ١٩٨٦
- ٤٣- للحداثة، ٧/ ٦٢
- ٤٤- ينظر: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ٧٥، ١٩٨٥
- ٤٥- ينظر: في حداثة القص الشعرية، ١٤٢
- ٤٦- ينظر: موسيقى الحوت الأزرق، ١٢٢ - ١٣١
- ٤٧- ينظر: الثقافة والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة العادجي، القاهرة، ط١، ١٥
- ٤٨- ينظر: قصايا الإبداع في قصيدة الفخر، ٨٠
- ٤٩- ينظر: إشكاليات قصيدة الفخر، ٣٦٠
- ٥٠- ينظر: سياسة الشعر، ٧٦
- ١٦- ينظر: قصيدة الفخر/ مدبرة أولية، د. عبد الواح النجر، مجلة فحث البرموك، ١٩٩٠ / ١٢٤، جامعة البرموك، الأردن، ٣٧٥
- ١٧- ينظر: الحداثة في النقد الأدبي للمعاصر، ٢٤٣
- ١٨- الحوارات الكاملة، ١ (١٩٦٠ - ١٩٨٠)، أدونيس، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، جبلة، سورية، ط١، ٢٠٠٥، ٩/ ١
- ١٩- قصيدة الفخر، ١٤٨
- ٢٠- م. ١٤٨ - ١٤٩
- ٢١- الثابت والمتحول (مقدمة للحداثة)، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ٢٠٩/ ١٣
- ٢٢- قصيدة الفخر، ١٥١
- ٢٣- في حداثة القص الشعرية، دراسات نقدية، جوف العلامة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ١٣٧
- ٢٤- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ٣١٨
- ٢٥- زمن الشعر، ٩ - ١٧
- ٢٦- قصيدة الفخر، ٦٧
- ٢٧- ينظر: م.
- ٢٨- ينظر: قصيدة الفخر، ٧٢ - ٧٣
- ٢٩- ينظر: الفخر، الحداثة وحداثة القمص، مامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٨، ٩٨
- ٣٠- نقل عن أبي العبدية، ٩٧ فخر الحوصل على اعداد مجلة "شعر" اللبنانية
- ٣١- فتحه ليهديت العرب، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠ - ٣١٦
- ٣٢- قصيدة الفخر، ٧٥ - ٧٦
- ٣٣- الفخر، الحداثة، ٨٧
- ٣٤- قصيدة الفخر، ٢٠

بين الشعر والنثر... قصيدة النثر

دهيون آمال

قل إن يظهر في حركة الشعر العربي قد أطلق (حور كوهن) على قصيدة النثر "قصيدة معنوية" ويقول "هي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة علمية اختصاصات المعنوية نفسها التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشاعر في "قصيدة النثر" متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طوعاً وعادة لكي يلعب على ركة المستوى المعنوي" (2)

ويرجع مصطلح "قصيدة النثر" في الأصل إلى ترجمه المصطلح الفرنسي "poème en prose" وهو مصطلح "وجد في بعض كتابات (زيمير) النثرية الطقحة بالشعر، وإن تكن له أيضاً أصول عميقة في الأدب كلها، بما في ذلك العربية ولا سيما النسي والصوفي منها" (3)

وقد أخذ أدونيس مصطلح "قصيدة النثر" من كتاب (سوزي بريل) "قصيدة النثر من بولنير إلى يومنا هذا" الذي صدر عام 1959، ويختار أدونيس من أوائل المنظرين لهذا الشكل الشعري الجديد في مقالة نشرها في العدد الرابع عشر من مجلة "شعر"، يقول أدونيس "هي نوع مميز قائم بذاته، ليست خليطاً، هي شعر خاص يستخدم النثر أخلاقيات شعرية خاصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة صوتية كما في أي نوع في آخر" (4)

ملخص.

لقد ظهرت قصيدة النثر العربية بعد فترة قصيرة من ظهور شعر التفعيلة أو ما أطلق عليه "الشعر الحر"، وكثير الجدل لا يزال على أشده حول سر عهده النوع حتى أطلق "قصيدة النثر"، واحتدت هراء كثير في تاريخ الشعر العربي، واحتدت ما يشبه الصدمة عند القارئ الذي دعوت على الشعر الموزون الممنوع، فإذا به أمام شعر تخطى عن كل قيود الحليل

لقد شهت القصيدة العربية بحولات بارزة مع منتصف القرن العشرين، لم يشهدها طيلة مسيرها التاريخي، مما إن لاحظت قصيدة التفعيلة حتى أطلقت "قصيدة النثر" بشكلها الصارخ ونمرداً على القيود التقليدية من وزن وقافية

وقد عرف هذا الشكل في الأدب لأجيبه، ويشير يوسف بكاز إلى ذلك بقوله "وجد الشعر المنثور اسمه في الإنجليزية" Prose poetry أو Poëtrivn Prose يوحي من الإنجيز وترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث، وربما ظهرت بذائته الأولى عند المسيحيين من أدباء العرب لاطلاعهم على نماذج أدبية منه" (1)

وقد عرف هذا الشكل الجديد عند العرب

أما محمد علي الشوايكة فيعرفها بأنها "الكلمة التي لا تغيب بوزن أو قافية وإنما تعدد الإبداع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وعليها ما يكون الجميل قصيدة محكمة البناء مكثفة الجدل" (5) وهو من كبار ينتمون مع نزيه (جور كوهن) بحلتي قصيدة الشعر عن الوزن والتقفية فيه يصنع لها بعض الخصائص المميزة كالإبداع والصورة الشعرية والجمال التصويري والجدل.

ومع ظهور هذا المصطلح الجديد في نهاية الخمسينيات تثار جدل حولها، فقد رأى عدد من النقاد والدارسين أن مصطلح "قصيدة الشعر" يحمل معه متناقضات - يجمع بين جسيمين اثنين هما القصيدة والشعر - ويرى صبري مسلم أن تلك التناقض يرجع إلى حصر كل من الشعر والقصيدة، ويقول "لأن القصيدة تطلب شكلاً منظماً له مرجعية الزمرية في تاريخ الفن الإنساني والشعر لا يشترط فيه أن يخصص لتقليد عروسي أو أسلوبية معينة" (6)، وهو بذلك يشير إلى الفاصلة التي تقوم على وضعها بين الشعر والشعر.

وقد كلل جبران خليل جبران سابقاً في الجمع بين هذين الحقلين لا يبين الشعر والنثر في مصطلح الشعر المنثور مع بدايات القرن العشرين، كما استخدم مصطلح "القصيدة المنثورة" في رسالة بعثها إلى مي زيادة عام 1918. حاول فيها أن يبين بين القصيدة المنثورة والقصيدة المنظومة (7)، لكنه لم يلق الرقص الذي واجهه رود "قصيدة النثر" ومن الألوان التي وفقها صدق هذا المصطلح بآراء الملائكة، فزاد به يتميم بالمرءية وعدم التيقن، وكذلك بين الفرق بين "القصيدة" و"النثر" وأصبح ولا مخرج للجمع بين العنصرين، كما أنها في هجومها "الإنعادي" رأت في هذا الخلط في المصطلحات بمثابة كسبه فكره وحصوله، وذهبت إلى القول بأن مصطلح "قصيدة النثر"

"ما هو إلا مجرد بدعة وإن" تستعملها للنثر شعر "هي في الحقيقة كتبه لها كل ما للكاتب من ذوق وشاعرة وعليها أن تجلب كل ما يجلبه الكاتب من سجع" (8) ولم يوافق الأمر عند الإجماع للكاتب والراعي والتشويش، واستمر الهجوم الذي كثر ليعا في الأسفل من خصوص المصطلح، حيث وصف بقه منهم غريب توحى كلمة قصيدة بأنهاء النص إلى الشعر بعد كلمة الشعر توحى بأنهاء هذا الجنس الأدبي إلى علم النثر وبصبح التسمية منهية، وبالتالي فإن هناك من ذهب إلى أنها ليست قصيدة شعرية بل هي كلمة ولا هي نثر عادي، وإنما هي مصطلح غامض لا ينتمي إلى الشعر ولا إلى النثر، ومن هنا فإن قصبة المصطلح هي أول ما واجه هذا الجنس الأدبي الجديد لأنه يثير مفارقة واضحة بين طريقتي المصطلح "القصيدة والنثر" نظراً لما ارتبط في أصلها عن شكل القصيدة التقليدية ويعتقد أن رود مجلة (شعر) قد أحسوا المصطلح عن الشعر العربي في بحاجة التي تطلب عن فهو - الوزن والقافية، فما هو مفهوم الشعر والنثر، ولدي أحدث اجتماعهما كل هذه التناقضات أن تحديد مفهوم الشعر ليس بالأمر السهل، لأن تعريفه قد اختلف باختلاف البيئات والمصور.

لقد فرق النقاد القدماء بين الشعر والنثر، وكل قصيد ديوان العرب - وهو ما أطلقوا عليه - أما النثر فبرزت مكانته بعد استقرار النولة الإسلامية، وقد قسم النقاد في معاصرتهم بين الشعر والنثر. فهناك من فصل النثر على الشعر وقد يرجع ذلك إلى العمل النثري، لأن هناك من الإتيان الفرائدية والأخلاق ما ينص على دم الشعر

وأما ابن رائق فلم يقصر تعريفه للشعر على الوزن، ويقول في باب حد الشعر "الشعر يقوم بعد التنية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وبها هو حد الشعر لأن من الكلام ما هو موزون ومعنى وليس بشعر لعدم قصد والنية" (9) فلا ريب أن

يعبر الورى ميمراً وجداً للشعر، كما أننا نلاحظ أنه قسم المعنى على القافية وهذا دليل على اهتمام النقاد القدماء بالمحتوى وبعد حازم العروصاني لا يفرض تعريفه للشعر على عناصر العروص (الورى والعافية)، وبما أعطى أهمية كبيرة للتأثير في السامع لما يحدثه من غرابية، فيقول "تفصل الشعر ما حسنت محاسنه وهينته وتوقفت شهره أو صنقه أو حمي كنبه ولفنت غرابته" (10)

وهذا من النقاد من فصل الشعر على النثر ولعل مراد بذلك إلى حبس الشعر الإبداعية وإلى نغزها بطور، والتي أو لا النقد عليه كثيرة وربطها بالانفعالات النفسية وهو ما يشير إليه جابر عصفور في قوله "ولما كتب، غراس الشعر شئ وكل منها ما يقصد به الجهد والرسالة، وما يقصد به الهزل والرسالة، ومنها ما يقصد به الجهاد والتفهم ومنها ما يقصد به الصغار والصغير" وجب أن نحكي تلك المعاصم بما يتلونها من الأوراء ويحليها إلى النور" (11)

وأما حسين مزودة فيذهب إلى أنه ينبغي أن يطلق كلمة شعر على كل كلام فيه إيحاء جمالي سواء كل موروث أم غير موروث، فيقول "مصطلح ين على الشعر أني له البهش الجمالي سواء كثر مكتوباً بورق أو غير ورق، والنثر هو الكلام العادي أو التقريبي أو المصحلي المباشر، هذا نثر يمكن أن يكتب مقالة فنية وأسميها نثر" (12)، فهو يفرق بين الشعر والنثر بدرجة الإيحاء والخيال، بل إن الشعر هو كل كلام ابتعد عن التقريبي واقترب من المشاعر وهنّ الوجدان وأما أدونيس فإنه يفرق بين الشعر والنثر من حيث طريقة الاستخدام فيقول "النثر يستخدم النظم المقدي للغة، أي يستخدم الكلمة كما وصفت له أصلاً، أما الشعر فيعصب أو يجر هذا النظم، أي أن يجره بالكلمات عما وصفت له أصلاً" (13)

وقد حاول صلاح فصل أن يزيل بعض العموص الذي اكتسب المصطلح، لأنه جمع نثر "قصيدة" و"نثر" وأكد أن الجزء (قصيد) لا يتضمن الأوراء العروصية (14)

إن ما أحدثه هذه الإنشائية في المصطلح وأدى إلى رفض عدد من النقاد والدارسين له هو هذا الجمع بين جنيين مختلفين الشعر والنثر، ويتبع مجرى إزاء نجد أن التعامل مع المصطلح من مر السلفية العروية فقط وهو ما يبرز تلك العروص، وقد سئل إليه قسم المومني بقوله "هناك فعلا جمع بين جنيين مختلفين، وربما سئل المشكلة أن تم التعامل مع المصطلح بعض النظر عن الجذب العروية، فهناك كثير من المعاني الاصطلاحية التي تختلف عن مقديها العروية لمعنى الاصطلاحية يختلف عن المعنى المعجمي، فإذا كنا الأول معنى استدلالي قبل كل شيء لأنه أكثر تحسناً وله بالمعنى الثاني علم يحمل في معظم حالاته أكثر من وجهة (15)

وتتو من مصطلح "قصيدة النثر" أطلق رغبة في تسمية الأشياء باسمائها للخروج من اللبلة والخلال من شوبه المعنى (16)، لا أنه قد فتح باب الجدل على مصراعيه، إلى برجه أن ادعوا فكر في حل لهذه المشكلة والفزع مصطلحاً آخر هو "الكلمة شعراً بالنثر"، وراى أنه ينبع عن العموص الذي نجده في مصطلح "قصيدة النثر"

ولقد أطلق على هذا الشكل الجديد مجموعته من المصطلحات منها الشعر المنثور، النثر الشعري، القصيدة المنصرفة، القصيدة غير العروصية، النثر، الإبداع والنثر وهي محاولة من الشاعر محمد حسن عواد ليستخرج من الفطري أي الشعر والنثر لفظاً ثنائياً وأطلق عليه "النثر"، لكن هذا المصطلح لم يلق الترحيب من قبل الشعراء والنقاد وسماه ميخائيل نجيم "النثر المنثور" (17)، وأطلق عليه أيضاً اسم الشعر المنثور (18)، ولكن هذه التسمية لم يسمع والقصر على معال واحد من معالته (18)، وكما أطلق عليه

ويعبر الورى ميمراً وجداً للشعر، كما أننا نلاحظ أنه قسم المعنى على القافية وهذا دليل على اهتمام النقاد القدماء بالمحتوى وبعد حازم العروصاني لا يفرض تعريفه للشعر على عناصر العروص (الورى والعافية)، وبما أعطى أهمية كبيرة للتأثير في السامع لما يحدثه من غرابية، فيقول "تفصل الشعر ما حسنت محاسنه وهينته وتوقفت شهره أو صنقه أو حمي كنبه ولفنت غرابته" (10)

وهذا من النقاد من فصل الشعر على النثر ولعل مراد بذلك إلى حبس الشعر الإبداعية وإلى نغزها بطور، والتي أو لا النقد عليه كثيرة وربطها بالانفعالات النفسية وهو ما يشير إليه جابر عصفور في قوله "ولما كتب، غراس الشعر شئ وكل منها ما يقصد به الجهد والرسالة، وما يقصد به الهزل والرسالة، ومنها ما يقصد به الجهاد والتفهم ومنها ما يقصد به الصغار والصغير" وجب أن نحكي تلك المعاصم بما يتلونها من الأوراء ويحليها إلى النور" (11)

وأما حسين مزودة فيذهب إلى أنه ينبغي أن يطلق كلمة شعر على كل كلام فيه إيحاء جمالي سواء كل موروث أم غير موروث، فيقول "مصطلح ين على الشعر أني له البهش الجمالي سواء كثر مكتوباً بورق أو غير ورق، والنثر هو الكلام العادي أو التقريبي أو المصحلي المباشر، هذا نثر يمكن أن يكتب مقالة فنية وأسميها نثر" (12)، فهو يفرق بين الشعر والنثر بدرجة الإيحاء والخيال، بل إن الشعر هو كل كلام ابتعد عن التقريبي واقترب من المشاعر وهنّ الوجدان وأما أدونيس فإنه يفرق بين الشعر والنثر من حيث طريقة الاستخدام فيقول "النثر يستخدم النظم المقدي للغة، أي يستخدم الكلمة كما وصفت له أصلاً، أما الشعر فيعصب أو يجر هذا النظم، أي أن يجره بالكلمات عما وصفت له أصلاً" (13)

عبد الله العدساني في كتابه (الخطبة والتكوير) مصطلح القول الشعري، يقول "قجمة القول الشعري" أي هي كل جملة شاعرية جاءت في جرس نثري (19)

وبالنسبة لمصطلح "الشعر المنثور" فقد أطلق هو الآخر على حركة "قصيدة النثر" لكن هناك من رفضه معتبراً في قصيدة النثر تختلف عن الشعر المنثور

وقد ميز سهر العظمة بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، فيقول في (فصلها الشعر العربي الحديث)، "تداخل القصيدة، قصيدة النثر مع قصيدة الشعر المنثور من حيث جملتها وصفتها إلا أنها تتميز عنها بالشكل الهندسي رويته وبنية داخلية وحزبية" (20)، فهو من كثر لا ينكر التداخل بين قصيدة النثر والشعر المنثور إلا أن هناك اختلافاً واضحاً بينهما ويرجع ذلك لتمسك الشعر المنثور بلغة القصيدة المصممة التي تعتمد على الإرجاع البيتي، وقد أكد ذلك سعيد الورقي في أكثر من مرة، على الرغم من وجود حاصلين مشتركين بين "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر" إلا أن هناك تمييزاً مشتركاً آخرى يميزها عن بعض يقول "قصيدة النثر كما يبت في عمل يوهي الصنيع وجبراً إبراهيم جبراً، ومحمد الماعوطة وتبني الفلاح وفي بعض أصل ابن يونس ويوسف العلوي وشوقي أبي شتر، يختلف اختلافاً جلياً عن ذلك الشعر المنثور () فهو لا يميز بحصص لشكل من النظم الموسيقي الحزبي المعتمد على بعض لآح حرة اللطيفة" (21)، غير أننا نجد عر الدين المناصرة لا يفرق بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، بل اعتبرهما شيئاً واحداً فيقول "لم أبحث في كتب قصيدة النثر على رغم تسميتها لها بالشعر المنثور" (22)، وقد رأى أن الشعر المنثور مهد رسدياً لمطور قصيدة النثر، لا تختلف عنصوص الشعر المنثور إلا من حيث الرمز ورويه الكتب للحواة () قصيدة النثر = الشعر بالنثر = الشعر المنثور (23)، ولكن ادوين حول

أيضاً التمييز بين "قصيدة النثر" والشعر المنثور، ورغم شيوع مصطلح "قصيدة النثر" إلا أنه ينبغي ملاحظة بالشعر المنثور، فكل المصطلحين يدل على تلك الجس الشعري الذي يحلو من الوب والقافية ولقد احتل الأمر على لويس شبحو، حيث لم يفرق بين الشعر المنثور والشعر المرسل، واعتبرهما مصطلحين لنفسه واحد (24)، فإطلاق على الشعر المنثور مصطلح الشعر المرسل، لكن قصيدة النثر تختلف عن الشعر المرسل والتي تعني به الشعر الموزون بنو قافية

وهناك مصطلح آخر أطلق على "قصيدة النثر" وهو "الشعر الحر"، وقد أطلق في العرب على الشعر الذي يحلو من الوب والقافية معاً، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي Free Verse والذي يترجمه "Vers libre" وقد أطلقه يوسف بكار على قصائد نثرية فيقول "ومن أبرز شعراء هذا النوع عندما محمد الماعوطة، وتوفيق الصنيع، وجبراً إبراهيم جبراً، شعرهم موزون لأنه يعتمد الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تعطى لتفاعيل" (25)

وكيف نؤكد الملائكة قد أطلقت المصطلح وأصبحت اسماً لحركتها الجديدة وقصدت به "شعر البصيرة"، مع أنه شعر موزون وبصيص لغوي الحليل، كما أنها اتهمت كل من يطلق مصطلح "الشعر الحر" على قصيدة النثر "بتشاع القوي في المصطلح، وهي ترجع لك إلى اتصل زواج الحركة بالثلاث أأسية في العرب، وقد تمسك برك الملائكة بهذا المصطلح، وكان جبراً إبراهيم جبراً قد أطلق مصطلح "الشعر الحر" على حركته، وربما كان هذا هو الصيب في هجوم برك الملائكة الشديد على رواد "قصيدة النثر" في كتابها (فصلها الشعر المعاصر)، وقد أكدت أنه أحد المصطلح وأطلقه على نثر عادي لا يحمل أي شعرية فتقول "أحد مصطلحات هذا وألفه بنثر

وصف أصحاب هذا الاتجاه بأنهم أعداء للشعب لأنهم يقسرون ثقافته بتخليهم عن الورع والقبيل

وقد اعتبر أمل سفل اتجاه "قصيدة الشعر" بقية تلك وتخلل فيقول "إن هذا النحل الفني والشعري بما ذكره لآل هناك تحللاً اجتماعياً ونفسياً وطبيعياً ()، لكن بدلاً من بناء مجتمع عربي جديد يصبح لا يميز بالمجتمع العربي وينقل بدلاً من ذلك إلى الدول كما صرح عبد الوهاب (32)، وذهب إلى أن هذا الحركة التجريبية تقود الشعر إلى الوراء مستترة برداء الحداثة

لقد استند هؤلاء النقد في رفضهم لقصيدة الشعر على ضرورة الورع في الشعر، ولا شك في أن تحديدهم للشعر بالورع تحديد خارجي، فليس كل كلام موزون معنى شعراً

إنه، وبعد استعراض أهم الانتقادات التي وجهت للمصطلح من الملاحظ أن قصيدة الشعر قد وصفت الحركة الأدبية في مازق بأنها جمعت بين جسد منسحق منطلوع الشعر والشعر، وهو ما دفع بعدد كبير من النقاد لرفض المصطلح

ورغم ذلك على هناك من رأى في هذا الجمع بين التفسير - حسب رأيهم - سبب تميزها عن غيره (أجسار الأبيات، فاصنعها أمام شكل أدبي جديد لا يحد على الشعر ولا على الشعر، وفي هذا يقول دبير العظمة "قصيدة الشعر ليست شعراً، كما عهدنا الشعر أوراً مفصولة وقوائلي موحدة، أو غير موحدة، إلا أن في قصيدة الشعر الثورة والمهيلة والتبصير الذي يهبطها غريبة عن الشعر" (33)

وقد استند هؤلاء "جاءت لتعطي تلك الحدود الوهمية التي وضعها بين الشعر والشعر، وأتت من أجل درجة التفتيش لأن التمييز بين الشعر والشعر يكون في طريقه استخدام اللغة فقط، وهذا ما ذهب إليه أبو يونس في كل

اعتقادي له كل صاحب النثر المتبع عاونه وليس فيه شيء بحرجه عن النثر في المصطلح العربي" (26)، واهتمت كل من يسطو عليه حسب رأيها غير أن هناك من النقاد من يزوي أولوية قصيدة الشعر بهذا المصطلح، فقد عبد العزيز المقلح يصرح "إن الحركة التي ترتعها تنتمي إلى شعر التجريبية وهي شعر ليست حرة ولا متعلقة تماماً من عروس الجلول حتى تمتدح هذه التسمية التي لا يريد عن كونها ترجمة حرفية لتسمية إنجليزية" (27).

وقد رفض جبر، إبراهيم جبرا أن يطلق برك على حركتها الشعرية اصطلاح "الشعر الحر" ويضيف ولود سعيد الشيمي أن برك "تسمى الشعر الموزون المعنى حوماً ترتيب، والذي ينفذ عدد النفاذ في أبياته بالشعر الحر، وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن ينفذ بهذه القوي - كله ويسمى اصطلاحاً حراً" (28) لما قد عجز أن شعر جبرا إبراهيم جبرا، الماعوظ، توفيق الصالح أكثر تحزراً من شعر بدر شكري السبلاب وسار الملائكة، قد أكد أحسن عيسى أن هذا الشعر التفعيلي ليس حراً بالمعنى المطلق لأنه ما يزال يراعي روبا معيناً وما يزال يجمع للأبواء المنظم" (29)، فتفسير قصيدة الشعر (التياع المنظم) الذي أعطاهما فرصة الفور بهذا المصطلح "الشعر الحر" بجدولة

ولما محمد حجي محمد فيقول "الشعر والنثر شيء آخر، علينا أن نتميز بخاصة مع انفسنا لا ينبغي قبول كل ما يكتب مهما كان كتيبه على أساس أنه شعر" (39)، لا شك في أن هذا الرأي يطلاق من التمييز الصارم لكل من الشعر والنثر حتى أنه لا وجو - لا يمكنه افتراضهما أو امتزاجهما ولو حدث ذلك فإنه سيؤثر سلباً على كل منهما، بل اعتبروا ذلك دمجاً به فقله مبيهاً، وهو ما ينكره بما قام به النقاد في إحدى المصطلحات حيث أحل الصنف الذي لا تفرق الورع والقبيل إلى لجه الشعر للأحتمالين (31)، ولم يكتب بهذا بل

من تجاوز المطرعة للعبوة النحت المصطلح إلى التفاعل معه كشكل أدبي جديد ومن بينهم من رأى فيقول "قد يكون معه اعتراض على تسميتها ولكن ماذا نهم التسمية؟ المهم أن شكلاً من أشكال الكتابة قد انتشر وصار له كتبه وقراءه" (38)

الهوامش:

- 1 - يوسف بكار في العروص والقافية، دار المدح للصدعة والنثر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1990، ص: 151
- 2 - جوي كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000، ص: 33
- 3 - يوسف بكار، في العروص والقافية، ص: 152
- 4 - انوريس في قصيدة النثر، مجلة (نثر)، دار مجلة شعر بيروت، ص: 14، ع 14، 1960، ص: 81
- 5 - محمد علي الشواكة معجم مصطلحات العروص والقافية، دار البشير، الأردن، ص: 209، 1991
- 6 - صبري مسلم، تسارلات في تقنية قصيدة النثر <http://www.Balagh.com/thaqafa/usvzbav.htm>
- 7 - ناصر سير العظمة قصائد وأشكالها في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ص: 1، 2001، ص: 220
- 8 - تزيك الملائكة قصائد لشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط 7، 1983، ص: 216
- 9 - بن رشيق الصدة في معصن الشعر وأدابه ونقد، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، دار الجين للنشر والتوزيع والمطبعة، بيروت، لبنان، ص: 119، 1981، 5
- 10 - حازم القطر بلنحي: منهاج البلغاء وسراج

كثافته، فجده بصرح "حدثت نحت بالغة عن طريقتها الحديثة في التعبير والدلالة ونصبت إلى طريقتها حصص الإثراء والمعالجة والندسة يكون ما يكتبه شعراً" (34)، كما رخص انوريس أن يكون التمييز بين الشعر والنثر حاصلاً لمجاورة النثر والقافية فيقول في كتابه (زمن الشعر) "بين الفرق بين الشعر والنثر فرق في الترجمة بل فرق في الطبيعة" (35) فليس هناك مبرر لوضع المصطلح لأنه جمع بين الجنسين المكونين للعملية الأدبية كلها الشعر والنثر، وهو ما يوافق مع رأي نزار قباني فيقول "من حلال تعاملني مع الكلمات وبغلي للإمكانيات الموسيقية عبر المسودة المسبوقة بعد جلد المعزات والآلوف الإيفاعات المتحملة التي يمكن أن يجرها الكاتب من نوره اللغوي وطبقها كتكتيف لي أن الحظ المصموم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو حظ وهمي، وإن "قصيدة النثر" التي يدركها منها دأب يوم أصبحت عصباً أساسياً في ناتي الشعر" (36)

أي، فليجمع بين الشعر والنثر والذي كثر سبب رفض المصطلح كثر سبباً أيضاً في إعجاب البعض بهذا الشكل لأنه يبعد من حصص النثر كما يبعد من حصص الشعر وهو ما يؤكد رمضاني عبد الممنع في قوله "في قصيدة النثر محارفة لفتنة جنس أدبي جديد يجمع بين جوهر الشعر وحصص النثر من مبرر التفصيل، وإذ لا لصوره الممكن" (37)، فقصيدة النثر أحدث من القصيدة عناصر الشعر من التعبير والتصوير والحيل وأحدث من النثر الأسرار والاطلاق

فهما خلقت التسميات فلمنهي واحد، ولا يهم ماذا أعطي الشعر للنثر أو ماذا أعطى النثر للشعر حتى أصبح قريباً من الشعر، المهم أننا أصبحنا بفصل هذا التناضح أمام نص يعرف أنه شعرية، رغم أنه يحل في كثير من قواعد الشعر القبضة، وقد أكد ذلك أيضاً كل

- الأدياء، تحقيق محمد الحبيب بين الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981، ص. 71
- 11 - جابر صغور، مفهوم الشعر، مؤسسة فخر للصحافة والثقافة، القاهرة، ط 4، 1990، ص. 201
- 12 - جهاد فاضل، قصتها الشعر الحديث (مقدمة مع حصص مروة) دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984، ص. 431
- 13 - سويديس، ميثاقية الشعر - دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985، ص. 24
- 14 - ينظر صلاح فضل، أصاليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص. 218
- 15 - قسم المومني، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2002، ص. 104
- 16 - ينظر: باب أنصار وقضايا مجلة شعر، دار مجلة شعر، ص 6، ع 22، 1962، ص. 130، 131
- 17 - ينظر: محمد علي التوايكة معجم مصطلحات العروض والقافية، ص. 209
- 18 - ينظر: سحر العظمه قصص وشكليات في الشعر العربي الحديث، ص. 213
- 19 - عبد الله الدامي، الحصة والكثير، دار الفادي الفني الثقافي، ط 1، 1985، ص. 98
- 20 - نديم العظمه، قضايا وشكليات في الشعر العربي الحديث، ص. 215
- 21 - سعيد الورقي، لغة شعر العربي الحديث - معجمي القبة وصكته، الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984، ص. 212
- 22 - عو الدين المنصور، قصيدة النثر جرس كنني، حنني، بيت الشعر، رم الله فلسطين، ط 1، 1998، ص. 4
- 23 - م.ب. ص. 6
- 24 - ينظر: سحر العظمه قصصاً وشكليات في الشعر العربي الحديث، ص. 249، 250
- 25 - يوسف بكار، في العروض والقافية، ص. 156
- 26 - حرك الملائكة، فضاء الشعر المعاصر، ص. 217
- 27 - عبد العزيز المقاتل، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985
- 28 - وليد سعيد الشامي، دازك الملائكة وقصيدة النثر، مجلة (علم الفكر) المجلس الوطني الأعلى للدراسات والبحوث، الكويت، ط 30، ع 2، 2001، ص. 196
- 29 - احسان عفيف، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علم المعرفة، الكويت، ط 1، 1978، ص. 27
- 30 - محمد محمد حجي، ليس النص هو المهم بل المبدع <http://www.ghADDOD.com/dia28.htm>
- 31 - ينظر: إبراهيم شكر الله، رسالة من القاهرة، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، ع 1، ع 2، 1957، ص. 94
- 32 - جهاد فضل، صمد الشعر الحديث، (مقدمة مع أمل بعل)، ص. 261، 262
- 33 - سحر العظمه، قصص وشكليات في الشعر العربي الحديث، ص. 255
- 34 - أنونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص. 112، 113
- 35 - أنونيس، ومن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص. 16
- 36 - برار يحيى، قصتي مع الشعر، منشورات دار قديمي، بيروت، ط 1، ص. 250
- 37 - رمضان عبد المتعم، قصيدة النثر في مصر <http://www.albayam.co.ac.albayam.culture> 2002-is suc 1.htm
- 38 - برار قديمي، ط هو الشعر؟ منشورات برار قديمي، بيروت، لبنان، ط 3، 2000، ص. 118

لحظة سيبفاك

د. عبد النبي اصطيغ

Henri Remek الألماني التي سادت هذا الترس حتى نهاية الستينيات، حيث بد نجم انور سعيد العربي الفلسطيني بالسلطوع اثر ظهور كتابه الاستشراق *Orientalism* عام ١٩٧٨، واستمر حتى وفاته عام ٢٠٠٣م عندما جاءه شهاق شاكرا اهورني سيبفاك Gavatri Chakravorty Spivak الهندي المتعاقبة لحمل الزايم، ودعوا الى انقاص حقان جديد، معونة في الوقت نفسه موت الانبياء قمارون القديم، هذا السوب الذي املته وقائع عالم النظام العالمي الجديد وعصر العولمة، الذي لا يخصص لكل ما لفته الإنسانية عزر المصور، ويتعامل مع كوكب الارض بوصفه علما لا يفرّنايه حدود لغوية او قومية او سيفية، كوكب وصول فيه راس المال ويجول بحرية لا تعرف الحدود، وينطق فيه البشر بحثا عن عرض افضل نكل لهم حيز افضل ينصرون فيها ببوحه من المال والرفاهية والحرية والسعادة

وقد جاء اعلى سيبفاك الناقدة التفكيرية، النسوية، والملتصعة بسماعه سيبفاك عن موت الانبياء قمارون في سلسلة محاضرات مكتبة ويليك في النظرية الملقية *The Wellek Library Lectures in Critical Theory* التي لقتها عام ٢٠٠٠م في جامعة كاليفورنيا، في ابريق، وجمعتها لاحقا لنشرها في صوريها المتبعة عام ٢٠٠٣م في كتاب حمل عنوانا موحيا، هو موت علم

يتحدث معظم مؤرخي الزمن الممارس للادب عن مترسبين رسميين سادتا منذى الادب الممارس في القرن التاسع عشر ومعظم عوون القرن العشرين هم المدرسية الفرنسية التقليدية، والمدرسة الأمريكية وبشكل احرور الحديث عن سماعية فرنسية (١) واخرى امريكية (٢) في يوم القرم قمارون للادب، واد ما احدث المرء بوجهه النظر الاحيرة فقه يمكن ان يبحث عن لحظات هذه السماعية من خلال بسية كل منها الى شخصية مؤثرة سادت بالفكرية النظرية وممارساتها التطبيقية المشهد الأمريكي الذي يمثل في حد ذاته حالة هجئة لا يمكن ان تدرس الا دراسة مقارنة لم تنطوي عليه من فصحة تفاعل حميمي بين "الا" و"الاخر"، خاصة وفي المجتمع الأمريكي مجتمع مهاجرين متجدد النماء والطبقات والمفكرات، وفي القرنين قمارون فيه قد تاسس على جهود وفدين من مجتمعات اخرى، راوا في المجتمع الجديد الذي حلوا فيه تحديا معرفيا لما قفوه في مجتمعاتهم وقادتهم مواجهتهم لهذا التحدي المعرفي الى تبني وجهة نظر معددة في تدبر الانبياء تدبرا علمية طبيعته ذاتها

وهك فقه يمكن ان يتحدث المرء عن لحظة ريبه ويليك *Wellek Rene* التشيكي التي هيمنت بها ابدوه على اندرس الممارس للادب منذ نهاية الخمسينيات وحتى مطلع السبعينيات، عندما بدأت لحظة هنري ريك

3) Death of Discipline صخر عر

مطبعة جامعة كولومبيا

ولكن من هي غيائري شاكروفتي
سيفيك؟

ولدت الفاتكة المولدة الهندية الأصل،
الأمريكية الجنسية، البغالية اللغة الأم،
غايزري شاكروفتي سيفيك في الرابع
والعشرين من شهر شباط عام ١٩٤٤، في
مدينة كلكتا، لأمراء كورمووليتيه من الطبقة
الوسطى. وبعد أن حصلت على شهادة الإجازة
في الأدب الإنكليزي من الكلية الهندية
Presidential College في جامعة كالكتا
عام ١٩٥٩، استأنفت بعض المال وتوجهت
إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث التحقت
بجامعة كورنيل، وبالت درجة الماجستير منها
عام ١٩٦٢، وجمعت بعدها بين العمل
والدراسة العمل في جامعة أيووا، ودراسة في
جامعة كورنيل تحت إشراف بول هومل الذي
أشرف على أطروحتها عن الشاعر الإيرلندي
ييتس، والتي نشرها لاحقا في كتاب حمل
عنوان *Myself Must I Remake*
The Life and Poetry of W. B. Yeats (1974)،
نفسه ينفي أن استعها:

حياة وب. ييتس وشعره، طبع عام ١٩٧٤

عرف سيفيك نفسه بترجمتها عام ١٩٧٧
لكتاب جك ديوي، *De la grammaire*،
وبمعدن الساهية له، ثم برز في المشهد
النقد العربي بوصفها واحدة من أكثر
الشخصيات كثرا فيما يك يعرف بالنظرية ما
بعد الاستعمارية *Post-colonial Theory*،
والنقد التفكيكي النسوي *Feminist*
Deconstruction Criticism وعلى
الرغم من أنها كانت باستمرار تعمل في
الولايات المتحدة، فإنها مرتبطة على نحو
وثيق بـ "جماعة دراسات المنصوي"
Subaltern Studies Group في بلوي
الجديدة

بحوث ولذا في سمعتها موشة على
معالها (٤) ومخاضاتها وبحوثها في
المؤثرات الغربية والدولية التي جعلتها في
كتب هذه (٥) تحت قراءات أسلمية لدارسي
النقد العالمي المعاصر وقد عرفت في دنياها
في منسبت عبده أنها كتب بصعوبة سواء
أكان ذلك بالإنكليزية أم بالبعالية لذا كن
أسلوبا صعبا لأنها تعتمد على صك الكلمات
والمصطلحات الجديدة، وعلى إيذاء صور
واكثر منجورة على نحو غير موعود وكذلك
في كتبتها الكثير من التكرار بسبب
اعتمادها على العقيدة المعاصرة وتخط
على كتابتها الرعة الفحصية على نحو
عميق، غير أنها تكتب بشيء من حس
المكاهة، والترجمة معا، وتحدث عن نفسها
بوصفها امرأة من العلماء الثالث تعمل في
جامعة متميزة في الغرب (كولومبيا)، وربما
كل من أبرز ما يميزها مساهمتها المستمرة
للمعولات الأسلمية المعاصرة على نوافذ
مصطلحه من جانب الغرب، مع أنها تعرف
أن عليها في بعض المنطلقات أن تحدث
بوصفها هندية واسبوية بعرض تحدي نفوذ
الإتشاء الاستعماري (٦)

وباختصار شديد في سيفيك ثقافة مولدة
تلمس العربي للكلمة، لأنها نتاج علمنا
الجنب الذي حوله العولمة
Globalization (فيحصره إلى نفس سيفيك)
إلى قرب كونه، ولكنها في الوقت نفسه تسمع
نوعي حد بصولها للبعالية، وتحرص
بوصفها تنمي إلى عالم الجيوب الذي يرى
به الدهر على ب الاستعمار العربي، على أن
تجعل من فكرها ونقدتها وترجمتها لأدبه
إيسلحا صليفا عما فيه من غي وندوع
واصفاء وتميز ومن هذه الإرسية انطلعت في
دعوتها إلى لب مفار جديد، بعد أن نعت
المؤلفات المستندة في الزمن المقار بالآداب
في الغرب علمه، والولايات المتحدة
الأمريكية

وعلى الرغم من أن الكثيرين من المعنيين

و الفاتكة سيفيك لهايب مؤلفة كتب بعدلو
كوبها كاتبة مقالات ومفكرة محاضرات ومؤلفة

يصف تعريف الرابطة الأمريكية للأدب المقارن لعام ١٩٩٣ "أدب المقارن في الألف الثالثة بأنه ميدان من الميادين، منجذب إلى حدود هي فرص لعبور الحدود"، ويصيف

"تنصص صحة المقاربة اليوم مغرباً ما بين الإنجليز الغية قتي تدرس عادة من جانب معارف مختلفة، ومعارف بين الإنشاءات الثقافية المختلفة لتلك المعرف؛ ومعارف ما بين الثقافتين الثقافية الغربية، والفرعية والشعبية كليهما، وتعالف الثقافتين غير الغربية؛ ومعارف ما بين الأساطير الثقافية للشعوب المستعمرة ما قبل الأساطير وما بعده؛ ومعارف ما بين إنشاءات الجنس المحددة بقها إنشاءات مؤنثة وتلك الإنشاءات المحددة بقها إنشاءات مفكرة؛ و بين الوجهات الجنسية المحددة بقها وجهات سوية وتلك المحددة بقها مثلية؛ ومعارف ما بين أنماط الدلالة الغربية والإغنية؛ ومعارف ما بين الإحصائيات التأويلية للمعنى والتحليلات المادية لاحتلالها في الإباح والتوريع؛ وأكثر من هذا كله، إن هذه الطرق من طرق وضع الأدب هي سابقات الحقول الموسعة للإنشاء discourse، والثقافة، والأيديولوجية، والعرق، والجنس gender، جد مختلفه عن النماذج القديمة للدراسة الأدبية التي تتبع المولفين، والأمم، والعراق، والأنواع genres، إلى درجة أن مصطلح "الأدب" لم يعد كافياً لوصف موضوع برامسنا" (٧)

وهذا توصيف مجمل يتجه إلى شيء من التروح ويصيف بشير النفرير إلى فتح معاربه تشمل فيما تشمل

• "مقاربات ما بين التقالعات الفنية قتي تدرس عادة من جانب معارف مختلفة"، أي المقاربة ما بين إتاحت هبة سيمي ليعون مختلفة من خلف، وتدرس من وجهة نظر معارف مختلفة من جانب بحر فالمعارة على سبيل المثال، وهي هي جميل، يمكن أن تدرس من وجهة نظر جمالية، ومن وجهة نظر

يتنوع مختلف النشاطات المرتبطة بالدرس المقارن للأدب قد يستعرب هذا الشيء لها لفضل المعرفي المهم في صوء ما يراه من ازدهار وتوسع في مختلف وجوه هذا الترس، ليس فقط في الولايات المتحدة الأمريكية، بل هي سائر أنحاء العالم أوصاً، فإن المرء إن يتأمل وصنع الراي ليدرك بسهولة أن ما يكبر وراء هذه الشيء هو أن الترس المقارن للأدب، كما عرفته المدرسة الغربية التقليدية، التي هيمنت على طرقة حتى نهاية العقد السادس من القرن الماضي، وكما مارسه المنترس الأمريكي حتى أواخر ذلك القرن، غدا جزءاً من الماضي الذي تجاوزته الدراسات التي تشهدنا مطلع الألف الثالثة ذلك أن الأدب المقارن، أو تدرس المقارن للأدب، هي العرف الحادي والعشرين أصبح منذنا سريع الانحياز إلى حدوده مع المعارف الأخرى، وبك يتلقى معرماً بالسمرف لإغراء عبور هذه الحدود، حتى أنه غطي في دورعه بينها، صف بذلك ميزه وهوبه للدين طلقاً معنى المقارن، حتى نهاية القرن العشرين، في الحفاظ عليهما، بعرض لأطمئنا بالذاتي إلى منعه ورجا كل تحلي المكتبات التجارية Bookshops أو Bookstores عن الزخرف والأقسام الخاصة به مؤشراً على هذا النمطي، أن تدرى كنية الراية مورة بين نفايا كتب النظرية الأدبية، والنظرية الفنية، والدراس الإنسانية عامة وهو ما ننبه إليه تعريف الرابطة الأمريكية للأدب المقارن لعام ١٩٩٣، الذي نلشس هذا النمطي الساجم عن إتجانب الترس المقارن للأدب للنفوم التي يعرض بها أن حده، صف فما أنه يعربه بدية بالعبور إلى ما وراءه، وينتهي به هي حاتم المطاف إلى هذا التوبل في حقول وميادين معرفية أخرى سمي المقارنات الأوائل، والأجيال العديدة التي تليهم، إلى حمية من أن يزح فيها، حلقاً على هوبه المهندة هي حمية الأدبي والمقارن

للشعوب المستعمرة ما قبل الاتصال وما بعده؟^١ يعرفها اسماً الرغبة في معرفة تأثير التجربة الاستعمارية في حياة هذه الشعوب، وحديث ماحظه فحركة الاستعمارية من أثر في الواقع الراهن الذي يعيشه في هذه ما بعد تحررها من يرثي الاستعمار التقليدي، وهي تركة ثقيلة لم يحرر منها حتى المستعمرون أنفسهم، مما يالينا بالذين استعمروا وعازروا أولاً من القهر والاستغلال والتمييز والتطهير العرقي أيضاً

• **"ومقارنت ما بين انشاءات الجنس المحددة بأنها انشاءات مؤبنة وتلك الانشاءات المحددة بأنها انشاءات متحركة، او بين التوجهات الجنسية المحددة بأنها توجهات مؤبنة وتلك المحددة بأنها متحركة"** العربية التي مصت بها المجتمعات العربية إلى أقصى حدودها، بل إلى حدود معطوفة غاية التطرف، فرصت هذه المقارنت التي عذب جزءاً لا يجزءاً من حياة هذه المجتمعات، ولا سيما أن تعديل جماعية واقتصاديه وقانونيه وسياسية قد نجحت عن الاعتراف بهويات هذه التوجهات والفوارق الجنسية أما المجتمع الأخرى التي هبت بالأمم العربية، قد توهبت أن تنبئها لهذه الفروق وما يجري به من مغزبات وبراكبات بصمها في مسار التطور والتقدم والتحرر من أسلح مجتمعها التقليدي التي بات الجميع ينظر إليها على أنها مغرب من الماضي تصلح للملحف والمصحات أكثر مما تصلح للحياة المعاصرة

• **"ومقارنت ما بين انماط الدلالة العرقية والاثنية"** والتي أنتجت اسماً موجت الهجرة المحفورة بعوامل مختلفة سببية واقتصادية واجتماعية وثقافية ملوحي بالآخر المختلف عرقياً واثنياً، وما يطوي عليه اختلافه هذا من دلالات بات حاراً لا يستهين به هي قولي من الأديب المعززة التي رسمت صور "الأحر" لدى "الألبان" وصور "الأتا" لدى "الأحر" الملبوس عرقياً أو اثنياً

اجتماعية، ومن وجهة نظر بصرية، ومن وجهة نظر تاريخية، ومن وجهة نظر رياضية، ومن وجهة نظر هيرتيكية وهكذا، وهذا الغنى الذي يطوي عليه هذا الفن الجميل يجري بهذه المقارنت لما يمكن أن تلقاه من أصوات على جوانب مهمة هي والنيل منه يمكن أن يبري على هوب جميلة أخرى كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والمصراع والسينما، متكاملاً يمكن أن يبري على مغرب إنسانية، وعلم طبيعية وهندسية وطبية وفلكية وغيرها

• **"ومقارنت بين الانشاءات الثقافية المختلفة لتلك المعارف"** أو المعارف ما بين الانشاءات الثقافية للمعارف المختلفة، وحاصله في مجال العلوم الإنسانية التي نتجت من الإنسان محوراً لها وموضوعاً اسبقاً تنصرف بطبيعتها اختصاصها إلى خبر وجه من وجه حياته فالحديث أو الحديث الذي يلقي عندها جلالاً معرجه تجري بنزاهة العلاقة بينهما كما تنسج في عليه كل منهما موضوع مشترك فالمرب على سبيل المثال يمكن أن يجمع بين علوم ومعارف وهو مختلف يمكن أن يجمع كل منها في فهم أبعاده المختلفة على نحو متصل، وكذا الشأن في الحب أو الحرب أو الهجره والتمني أو غيرها من الصيغ المشتركة التي يعيشها البشر بكلبنتهم ويتفاعلون معها على أكثر من مستوى

• **"ومقارنت ما بين التقاليد الثقافية الغربية، الرفيعة والشعبية كلتيهما، وتقاليد الثقافات غير الغربية"** خاصة وأن حول العالم اليوم إلى عربة كوكبه، نسم عدداً كبيراً من الأخباء المتجاوزة، بات يجري بهذه المقارنت لما يطوي عليه من إثراء واعتناء للتجارب الإنسانية المختلفة بين الفصول وحت الإطلاق وفهم حقيقته اختلافه عن النبل، ويجري في كثير من الأحيان بالاتساق والأخذ عنه ومحاكاته والاعتناء بتجاربه

• **"ومقارنت ما بين الانتاجات الثقافية"**

التقود والشروط التي وصفتها المدارس المختلفة للممارسة

وباختصار شديد لقد توسع مفهوم الدرس المقارن للأنث إلى برجه متبوعاً عنده معيار الممارسة الجادة له بشكل تحدياً لا يسهل به للدارس الجاد، واحتياجاً صريحاً لإمكاناته وقدراته وقوة إرادته، ورسوم تصويمه، ومضى صيره.

وفي محاولة من سيبك إلى استعادة هوية الدرس المقارن للأنث وإنقاذه من هذا التشطيط، سعت إلى المضي إلى أبعد مما مضى إليه انوار سعيد، وممارسة على نطاق واسع، من عوالم تطبيقه Contrapuntal Reading للمنسجته الثقافية والغنية والأنيبة في العصر الإنشائي وما بعده، فذكت إلى المراجعة ما بين هذا الدرس وما ياب يعرف بدراسات المنطقة "Area Studies"، أو "الدراسات الإقليمية" "Regional Studies" وهي نظرية يعني بسند إلى معطيات العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة والتي تنصهر فيه بينها لتسهم في فهم لمنطقة من مناطق العالم، مثل منطقة الشرق الأوسط أو منطقة الشرق الأقصى أو منطقة أوربة الشرقية أو غيرها من المناطق، ويعد بحق خطوة منهجية متقدمة في مجال دراسة ثقافة "الأخر" "The Other"، ومجتمعه وتاريخه، ومعنى هذا أنه سيكون إلى جانب نظريات الدرس المقارن للأنث، درس مقارن تطبيقي خاص بمنطقة معينة من مناطق العالم المعروفة أي أنه سيكون هناك درس مقارن للأنث خاص بالشرق الأوسط وآخر خاص بالشرق الأقصى، وثالث خاص بأوربة الشرقية، ورابع خاص بأوربة اللاتينية، وسادس خاص بشرق أوروبا، وسبع خاص بغربها، وثامن خاص بجنوبها، وباسع خاص بأستراليا وتوكل المحيط الهادي، وعاشر خاص بآسيا الوسطى، وحادي عشر خاص بالبول الأوكندنايه وهكذا، وسمي كهذا سمي سهل

«ومقارنات ما بين الإفصالات التتابلية للمعنى والتحليلات المادية لامتثالها في الإنتاج والتوزيع»^١، ولاسيما بعد التطورات التي أحدثتها التفتيت في مختلف العلوم الإنسانية، والحوالات التي طرأت على هذه العلوم بفعل التطورات الفكرية والتجسدية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدها وبشهرها المجتمع العربي، وغير العربية، المعاصرة فالحوالات والمعاني مرهوبة بلونات التحليل التي تكشف عنها، وقد حصصت هذه الأدوات لطورات هائلة في الربع الأخير من القرن الماضي.

إن نتم هو جوهري طرأ على طبيعة الدرس المقارن للأنث جعل العاملين فيه يفكرون حتى في اعتدائه النظر في موضوعه، وهذا ما يشير إليه التقرير نفسه، عندما يصيف

"وكثير من هذا كله، إن هذه الطرق من طرق وضع الأدب في سياق التحول الموسعة للأشياء discourse، وثقافته، والأيدولوجية، والعرق، والجنس gender، جد مختلف عن النماذج العتيقة للدراسة الأدبية التي تتبع المؤلفين، والأسماء، والعزلات، والأنواع genres، إلى درجة أن مصطلح "الأنث" لم يعد ككثيراً لوصف موضوع دراسي (٨)، وهو الآن بوصفه ولحداً من النحوس الجميلة

بل إلى مجرد النظر إلى أي نجاح ثقافي على أنه "نص" Text أو على أنه "أشياء" discourse، بات يعني في العصور التي طالما أطلق الدارسون إلى وجودها بين الأنث وغيره من الإشكالات الثقافية غدت مجرد حدود متخيلة، مؤسسية على الرغبة أكثر مما هي مستندة إلى الواقع للموس.

مفهوم الأدب - موضوع الدرس المقارن - هذا بحاجة إلى اعتدائه نظرية بعد أن توسعت نظره المعرفي إليه إلى برجه بات معها كل ما دون أدب، ومفهوم المعرفه حصص بدوره في الألف فلفظه إلى حوالات بنحت كل

الحدود القائمة بين هذه المناطق، ولا سيما ان موجات التحرك البشري باتت سمة معيّنة من سمات عالمنا المعاصر.

وقد فرض هذا التوصل الواسع والعسق والشاغل ضرورة استيعاب لغة مشتركة تحت معها ثقافة الانكيزية، بفعل العولمة التي اجتاحت العالم مع فؤوم النظام العالمي الجديد، المرشح الاير لهذه المهمة، اذ باتت يستخدما تلك مكنى الكرة الارضية (تحو ملياري شخص)، سحله وراءه الله العالم العربي، واللغة الاسيقية (التي سكون في العود العدمية مناصاً هوياً لها) وغيرها من اللغات الرسمية التي ننشأ الأمم لصحة، والتي لم تعد الحبل الأول لمواطن عالم قفريه الكونية، او مواطن العولمة

والحقيقة ان "المنظور العولمي" Global Perspective للكون والحياء والانسان بات منظراً مشتركاً بين شرائح عديدة في مختلف مجتمعات الالف الثالثة، مما يحرص الدعوة الى تبني النظرة الاقليمية في تهمة "صيق الاقي" والتي يقتصر بالدروس المقارن ان يظهر نفسه منها، لانه يسعى اساساً الى تدبر الادب القومي في سياقات اوسع من السياقات القومية وينظر اليه على انه منتج انساني، لان الانسان واحد، وقته فن واحد، والله اب واحد، على حد تعبير رينيه وليك.

وإذا كلى ها المسمى يبدو للوهلة الأولى سهلاً، وبسطوي في الوقت نفسه على صعوبت عديدة تجعل ممارسه مجموعة للمحاضر ان لم يحسن الدارس لعب المنطقة التي يدرس اديانها، وبحيط بكل ما يتصل بها جغرافية وتاريخاً وسياحة، واقتصاداً، ومجتمعات وثقافة، وغيرها، فن مجرد التفكير في هذه الصعوبات يحوله إلى مثبط للحرمان التي بهت اي درس مقارن يطلب فصلاً جهوداً مصنيه من جانب ممارسه ولكن ضروره الاسجحه الي طبيعة الادب ذاتها تجعله حيزاً لا بد منه للدراس المعابر المكره

ومنتع في لن معا

فهر سهل لانه يبدو منطقياً وطبيعياً لا يكاد يمازي فيه اي مصى بالدروس الجاد للتدبسي انب قومي، فالمعرفة المسقة بأحوال أية منطقة جغرافية (كالتريق الأقصى، و جنوب شرقي اسية، او آسيا الوسطى، او أوربه الشرقيه، او الشرق الأوسط، او غيرها من المناطق) من التواحي لتاريخيه وفلسفياية والاقتصاديه والاجتماعيه والثقافيه وغيرها تشكل بالثقاب عونا لا يستهلي به في عميق فهم الدارس المعاصر للادب، بل انها تحق شرطاً ضرورياً لفهم النصوص الأدبية المنتجة بلغة ما، من جانب كاتب ينمي لمجتمع ما، او هة اجتماعية ما، او عرق او جنس ما متميز عن غيره

ولكنه من جانب آخر منتع او لنقل انه بعيد الشال الا على ذوي النفوس العظيمة الطموح، لانه صعب وبقتضي مزاجية بين المعرفة النظرية الراهنة باستمرار بالدروس المقارن في مختلف التقاليد ثقافية القومية من جهة، وبين المعرفة المسقة والشاملة بمنطقة من مناطق العالم لمة وتاريخاً وثقافة، ومجتمعاً، وسياحة، واقتصاداً وغير ذلك، من جهة اخرى. وهو امر لا ينشئ الا لكبار النفوس الذين لا يهرون بتعب الأجساد، إذا ما شئت استعارة عبارة المثني.

وهذا عما نعدم من صعوبة على هذه التقسيمات الاقليمية للعالم، وإن بدا انها تستند الى الجغرافية الطبيعية، تقسيمات سياسية أملت حاجات تدبر القرب لفسر العالم معرفياً قبل ان يتدبره عملياً، وبالتالي فإنها تقسيمات مقحمة على العالم من خارجه، ومحفوظة بدوافع وأغراض ومصالح دنيوية، لا تعب كثيراً بالقيم والمبادئ والمثل والأعراف والقوانين الإنسانية.

وكذلك في ثورة الاتصالات المعاصرة قد سمرت تواصل واسعاً وعميقاً بين مختلف هذه المناطق، وتحول عالم اليوم الى قرية كونية Global Village، لا تقيم كبير وزن

لا البطل، ومن ثم فإنه لا بد من النظر إلى هذه
الصعوبات على أنها تحديات ينبغي مواجهتها
بالصبر والإرادة القوية الحازمة والمصممة هي
دروب المعرفة إلى أبعد مدى ممكن من
الناحية الإنشائية

In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (1987), Selected Subaltern Studies (ed., 1988),

The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues (1990),

Thinking Academic Freedom in Gendered Post-Coloniality (1993),

Outside in the Teaching Machine (1993),

Imaginary Maps (translation with critical introduction of three stories by Mahasweta Devi, 1994),

The Spivak Reader (1995)

David Macav

The Penguin Dictionary of Critical Theory

(Penguin Books, London, 2001), pp.361-62

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism,

Edited by Charles Bernheimer

(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), pp. 41-42

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism,

Edited by Charles Bernheimer

(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), p. 42

الهوامش

(١) انظر فصل " الساعة الفرنسية " من كتاب كلوديو غويل " The French Hour " غويل كوفي الألب المثلث

Claudio Guillen,

The Challenge of Comparative Literature,

Cola Franzen, Translator,

(Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1993).

P.p. 46-59

(٢) انظر فصل " الساعة الأمريكية في المرجع السابق، ص ١٠-١٧.

(٣) انظر

Gayatri Chakravorty Spivak,

Death of A Discipline

(Columbia University Press, New York, 2003).

(٤) انظر على سبيل المثال مقالاتها

"Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" (1985),

"Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" (1985),

"Can the Subaltern Speak?" (1988),

"The Politics of Translation" (1992),

"Moving Devi" (1999),

"Righting Wrongs" (2003),

"Ethics and Politics In Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching" (2004),

"Translating into English" (2005).

(٥) انظر على سبيل المثال كتبها



الإيقاع ووسائله في شعرنة الكلام. قراءة في فلسفة الإيقاع عند النقاد العرب القدامى.

د. محمد زويوش

البحث، وهو أن الشعرى العربى اتحد -أثناء تطوره لشعرية القول- الشعر بمودجه الأعلى، وفى التنظير للشعر، هو تنظير لشعرية القول عسوما

لا ينكر أحد أن شعربما القدامى وقعوا خلال تأليفهم لمقاييس شعرية القول، عند الوزن وفقه طويقه، وندوا أن الوزن حسبة بسلها الشعر سور غيره من صروب الكلام، حتى أن الذى يفهم من طاهر كلامهم، أن الشعر ما هو إلا كلام موزون معنى، وكل الشعر بهذا الفهم، ما هو إلا سلبط لظلم إيقاعى على ظلم لغوى، ويتربخ هذا الفهم لدينا، خاصة مع نص لابن طباطبائى، يصف فيه مراحل العمل الشعرى، ويندر أن الشعر، إذا أزد أن يولف صلبة "فصل المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه، فى فكرة نثر، واعتد له ما يلزمه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقول الذى يوافقه، والوزن الذى يسلح له القول عليه" (٢٢)

غير أن استفراء إراء القدامى المبنوثة فى تصوصهم القديم، يثبت عكس هذا النوجه، ويؤكد على أن الإحسان بمفهوم الإيقاع كى موجبا، ومن لم يجرأ عليه بمصطلح خاص، ولعل أثر النص على المستقبل، كل سببا مباشرا فى تنبيههم على أن هناك حاصبه أخرى غير الوزن والقافية، يجعل شعرا ما، أكثر تأثيرا من دونه، فمبورا عن هذا التأثير، الذى يحدثه

تجمع الكثير من كتب النقد العربيه، والأجنبية على القمواء، أن الإيقاع مفهوم غامض، وعصى التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعمالية منها (١)، ولأنه من جهة أخرى، يتصل بالموسيقى، التى تعتمد فرع السمع، المرتبط أساسا بالصورب وزن المعنى، فربط الإيقاع فى النص الأدبى بالأصوات سور المعنى فى أغلب شعربك العالم، ولما كل الشعر بمنزلة بخاصيه السمعية المتكرره (الوزن على الألف) كحاصبه عالميه) حصوه بالإيقاع سور غيره من صروب القول، وبما أن الإيقاع شكل من أشكال ترواج المطغيب الشعرى عن بيه انواع القول الأخرى، كنى الاهتمام بالفن الإيقاعى هه أكثر من غيره، أثناء التنظير لشعرية الكلام فى جميع الشعربك، فمذوه عصبيا قرا، فى كل حطف شعري، وهذا ما يدفعنا إلى طرح مطالبين رئيسيين، خلال البحث عن مقاييس الشعرية العربيه، أولهم هل اعتبر الشعرى العربى أن الإيقاع حاص الشعر فقط سور غيره من سور القول؟ وثانيهما هل الإيقاع فى منظور الشعرية العربيه محصور فى العروص العربى أم يجلوره إلى عاصر نكوبية أخرى؟ وإذا كنى بجلوره، هنا هه إلى وسقل الإيقاع فى ذلك التجاور؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد أولا، من التذكير بما ورد فى الفصل التمهيدى لهذا

لغيره منه والكلامان معا فصيحيان ثم لا يوقف
لشيء من تلك على عتبة (١٣)، ولعل السبب
في ذلك، هو صوغه تصور العربي لوحده
قاعلة، ناتجة عن تفاعل اللفظ والمعنى معا من
جهة، وعن وجود شيء موحد بين الكلام
الجميل (الإنسي)، غير الورب والفاقية من جهة
أخرى، وعلى الرغم من ذلك، قد يفرد أن
العروض لا يحصل إلا الشعر، وهو حاصل
بالمصوب فقط، ولأن الزجره للفظية فاصرة
عن المعاني، ولذا النص، منتجة من جميع
مكونات النص لفظ ومعنى وبهاء، غير انفراد
الإيقاع حليصه جوهريه، تشترك فيها جميع
هون القول، وقد كان أبو سليمان المنطقي
واحد من الذين افروا بهذا صراحه في قوله
"في الشعر قلل النظم ولولا ذلك ما حلف ولا
جلا ولا طلب ولا تعلل وفي النظم قلل من
الفتن ولولا ذلك ما تميزت اشكاله ولا غنيت
موارده ومصادره ولا بجزوه وطرائقه ولا
اشتغلت وصنعه وعلاقته" (١٤)

هكذا، سبر الشعر العربي، أن الشعر
هو كلام شكله الإيقاع بشكله جيدا، فكل
ذلك، نتيجة تفاعل نظامين أحدهما لفظي،
والآخر إيقاعي (موسيقي)، ولعل أبا الصادية
واحد من الذين أسو بهذه الفكرة، حيث اعتبر
أن أكثر الناس بكمالهم شعرا، وأن الفرق
بينهم كالم في جوده اللقب، وزيادته،
ويحكي انه صاغ كلام العلماء شعرا، فجار
العروض إلى أن نظم إيقاعي
جنب (١٥)، وكنت له "أوزان طريفة قالها
مما لم يتقنمه إلا أوائل فيها" (١٦) وقد يؤكد
أن الشعر العربي كان مرصدا أن هناك نظم
إيقاعيا يجعل الكلام شعرا، وهو نظم موزون
بأسرار عن سائر النباه الإيقاعية واللفظية،
وما العروض إلا شكل من أشكال هذا
الإيقاع، ولعل الشعر الذي أورده ابن هبيرة،
بين بوضوح الكيفية التي كل يعامل بها أبو
المصنف مع الإيقاع، يقول "بعد يوما عند
قصر فسمع صوت المنفحة فحس ذلك في
قلبي شعرا" (١٧)

النص في المنطقي، مرة بـ (الارتياح) (١٨)،
ومرة بـ (الارتياح) (١٩)، و (الطرب) (٢٠)، ولما
كانت اللغة الأسبعية موجودة في الشعر أكثر من
غيره من هون القول البشري، للخصائص،
التي يتمتع بها، جعل منه مصاعدا لمجان،
وصفوه بـ (الطنوية) و (الحلاوة) (٢١)
و (الترقة) (٢٢) وكثره (الطلاوة والماء) (٢٣)

وما يؤكد احساس النقد العرب، بوجود
الإيقاع في مختلف صروب الكلام، هو قول
المعرب، الذي لا يرى مزية للشعر عن النثر،
غير "ورب والفاقية لأن "صاحب الكلام
المعروف المعنى شعرا يزيد الكلام وزنا
وقافية" (٢٤) وهي من المميزات التي تجعل
الشعر ذا مزية إيقاعية رائدة عن جهة أنواع
الكلام، حتى بعد المنطوق بمصلها "نظم
في الأسراع، وأقل في الطباع وأجلى ميلهم
وأفنى مناس واحد عز" (٢٥)، وبذلك، فإن
الشعري العربي، يترك وهو يبحث عن مزية
الجمال الذي يحثه الإيقاع إلى أن هذا اللون من
الكلام، هو كلام مغرب، ليس يوربه وإيقاعه
فقط، بل لما يهذب الطمير من سطوة جبر
النظم اللفظي على الشكل وفهمها، وما يجر
عن هذه العملية من ترواح، حثجه الإدخال،
والحويل الذي يعدد الكلام المألوف لمطيقته
لمحط بصريه (٢٦)

وسنذكر جهد الشعريين ممن بحثهم
في الإيقاع وأسروه، جهد المنطقيين بالإعجاز
القراني، خلاصة، أن اللغة الموجودة في
الشعر، تعومها اللغة الموجودة في لغز حتى
"أنك لا تسمع كلام غير القرآن منظوما ولا
متثورا إذا قرع السمع خالص له في قلب من
القدرة والحلاوة في حال" (٢٧)، و سنبين
مفهوم الإيقاع عند الشعريين العرب، حين
بحثهم عن عتبة وقع النص الشعري والفنري
على السواء، ولقد وضع الحطفي مصورة
بحدود الإيقاع، حينما نقل لنا "أوال بعض
الطماء المكتبة ذكر اللغة، دور التحليل كقول
بسمهم "وقد توجد لبعض الكلام عقوبة في
السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها

"كلمة واحدة في اشتباه أولها ياخرها" (٢٦) ، ويدل قول الجاحظ على الشعر "لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل" (٢٧) تأكيداً على طلاقة لغة الإبداع الشعري، التي تجعل الكلام شعرياً، لأنه "مضى حول تقطع نظمه ويطل تلك المعجز الذي هو الوزن" (٢٨) ، وهو هذا بوصف لحساسية القارئ الإبداعية، ولا يخلص كلامه هذا، منقصه يبيى إلى عسر الشبني، وإن كل الشعر هي أحد شقيه "قول موزون مقفى" (٢٩) ، بما هو كلام داخله الإبداع فحوله، وأعاد سبكه حتى أصبح "مسلك معقود" (٣٠)

وعلى الرغم من هذا الاعتراف والإقرار بما للقور والفاحة من أهمية في شعرة الكلام، فإن الشعرين العرب، لم يبرهوا جودة الشعر بها، فهي إحدى وجوه الإبداع (الإيقاع الخارجي)، إن أحسن تطبيقها، لأنها ليست إلا وسيلة لمن يصطب دوقه، من "صخب طبعه ودوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه. ومن اصطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه" (٣١) ، إن "الوزن والقوافي وإن خصاً بالشعر وحده، فليست الضرورة داعية اليهما لسهولة وجودهما في الطبع أكثر الناس من غير تعلم" (٣٢) ، لذلك الحق العروض نادرسي العروض، لا بلعثطين على الشعرية، لأنها صناعة تم استقلؤها وحسرها (٣٣)

أما الإبداع فهو حسب تعبير ابن طليططا، الذي يلور المفهوم سواء على المستوى الاصطلاحي، ثم على المستوى المنهجي، حد الشعر، وليس العروض لأن "الشعر الموزون إيقاع يطرب قفهم لقوايه وما يرد عليه من حسن تركيبه وأعداد أجزائه" (٣٤) ، ولعل علة يطن ابن طليططا إلى سر الجوبة في شعر، حيثة عن السماء، هو بحث الشعر، الذي نسمه سمة يفاعية جيتة منه مثل "السماء

ومثل هذه الأحياز كثيرة، ترجع لدينا فكرة إدراك العربي جاور الحاسبة لإبداعية العروض، وحدود جتن الشعر، لتشمل جميع صروب القول، الذي يجعل منه قولا شعرياً، كلما كفت المواجهة بين الطمسين متقة، حتى يصبح أحسن الكلام هو الكلام الذي "رقى لفظه، ولطف معناه، وتلاها برويقه، وقامت صورته بين نظم كانه نثر، ونثر كانه نظم" (٣٥) ، ولما كل الأمر كذلك، اعتبر الشعري العربي من المواجهة بين النظم الشعري، والنظام الإيقاعي مفهوم من أهم مقومات العملية الإبداعية، وهو أحد علل الشعرية، به يهض الخطب الشعري ما دامت "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الصميمي، والعربي، والنثوي والفروي، والمعدني" (٣٦) ، وإن مدار الأمر على حسن المواجهة بين النظمين، ما دامت المعاني غير حاسبة بالشعر وحده، مقصورة عليه -ون سواء من صروب القول، طيس في الأرض معاني شعرية، وأخرى غير متصصة بها، فمعاني "كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه" (٣٧)

كما أن الشعر ليس حال من المعاني. فـ "الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه" (٣٨) ، ولما كان الاختلاف الحاصل بين النظام الشعري والنظام الإيقاعي (مواظن الجمال) را (موضع النجم) (٣٩) ، كل التأكيد على أن عملية الإبداع الشعري متوقفة على "قامة الوزن، وتغير اللفظ" (٤٠) ، لكن النقذ لا يصحور من هذا، إن الشعر كلام أصيف إليه ورر، بل ترهم يوتوني في أكثر من مره، أن الإبداع غير القور، لأنه منوك عن مروجه بطنين، خلم لعوي ولحر يفاعي، (٤١) وإن هذه العملية هي عليه هي عبة البقة، لما لها من فرة حتى "تختلف اللفظ والوزن" (٤٢) ، على الفصل بين الشعر، والكلام المنثور، وما لها من فرة على جعل عناصر الخطب ملاحمة، حتى كل الصبغة

البحور الشعرية ينسج عليها الإيقاعية، ما هي إلا أسعراء لتقنيات إيقاعية متداولة أشهر شعراء عشنا "فيل وضع القلب في العروض والقوافي" (٣٩) ، ولـ "شعرية الشعر، كلمة في هذا البناء الإيقاعي، الذي كثير ما يمسد الشعر الفني بعض خصوصياته، لذلك نراه يلاحق على أهمية الدور لأن الشعر الموزون أيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وبه يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة النطق، قصف مسموعة، ومغفولة من الكثر، ثم قبوله واشتماعه عليه" (٤٠)

هكذا يؤدي الإيقاع الدور المطلوب به في إثراء النص، وحدثت الاستجابة المطلوبة، ومضى حقن ذلك استطاع أن يوصل التجربة الشعرية، والشعورية إلى المنطقي دون تشويش، بل يبعدها إلى حرك الدب المتلعة، وتحويل قيمها السلبية، إلى قيم إيجابية، فيسل التسليم، ويشجع الجليل، ويحل العدة (٤١) ، وينعدي الإيقاع لك، إلى المساهمة في بناء تصوير فني موزن، بما له من وسيل صوتية، وتركيبية حظيرة، تسهم وبشكل إيجابي في معاضدتها الدلالة، حينما تنزل منزلة رسم الحل حاصه، تكون ملجأه قابله للصوغ في شكل صور لحيية، تزد الدلالة بطلقت تحيليه، تزد من سلطان المنطقي، حتى كل تلك الأكل هي التي ترسم صورتها في ذهن المتلقي، وهو ما يعطى إليه شعربونا القدامى وقلوا بالصور الحسية الخاصة بالصور الشعرية التي "إذا سمعها ذوق القرائح فصافية والانصاف الطيبة لا تنهيا صنعتها إلا على كل مظلوم من الشعر، فهو لها بمنزلة لقادة الغلبة تصوروا الشريفة" (٤٢)

ولقد عبق للشاعر العربي، عن طريق الفطرة والمليقة، أورا من صانع لحالات شعورية، والفعالية حصصه من ذوق موها من البحور الشعرية، فهذا عبد الله بن رواحة يُعرف الشعر، حينما ماله الرسول صلى الله

على المطرب الذي يتصاعف له طرب معتصمه المتعهم لمعناه، ولقظه مع طرب ألحانه" (٤٥) ، لأن الأساس في طلم الإغنى كمشي في طلم الحاء، مرتبط بحصر الاستجبال السمع، ثم انقضي بعد حيث الصوت (صوت منتقد الشعر)، يشغل وفي نظم صوت المعنى، ومن ثم يورس وطبعه بعد ذلك، وهو نظام مرتبط بحركة الألفاظ وإيقاعها "ينزل مشرعه في إليه حطية بقاءه الشعور ويعمل بيسلفه مع القلب والوجدن وشووف النص كما هي الحال في الموسيقى الصائره عن الآلات الموسيقية الأحرى جل في يفتح بقاء الفكر والقصير ومن ثم عتيك الإثراك المعقدة ذهباً لمعالجة ما بهوه النص

ويما أن السمة العامة، لاستعمال كل من الشعر والموسيقى مشتركة لا ععدا كثرهما على المركز الصوتي بالدرجة الأولى، ومطلوبه، ككل الحاء عدد أبي حبل النوحدي "شعر ملحن داخل في الإيقاع والنظم الورثية مختلفة على طبيعة واحدة ترجع مشكلة اليه" (٣٦) ، وهو ما جعل ابن طينكبا يستنج أن أساس ألجوة الشعرية، كاس في حسن التركيب، والاعتدال، هسه قانوناً، وعله لكل حسن، بهول في تلك "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال كما في علة كل فبيع منفي الاصطراب" (٣٧) ، ويعدو الإيقاع معه، طقة شعر القول عامة، فجعل الكلام موسولاً نصه بضمص، حتى يصير النيب بأسره كانه "كلمة واحدة، وحتى كان الكلمة بأمرها حرف واحد" (٣٨) ، وعليه يكون نقيره في المنطقي تأثيراً إيجابياً

قد يؤدي هذا الكلام، إلى أن الاعتقاد بل العرب لم توله أهمية، والواقع أنهم عثوه عصر هاه، وعرفا في شكل الخطاب الشعري، لكهم في الوقت نفسه، انركوا أنه عصر من عناصر البنية الإيقاعية، التي مرزها إلى الطبع والذوق، وبمعنى آخر، انركوا أن الإيقاع كلس في لاذب السدعة، وما الورب إلا بعدد من أبعاده، ريضة على أن

نصاحب النص الشعري، ويكون الإيقاع بها
القوم ميباً "على تخير من لذيق الورد... لأن
لذيقه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه
بصفائه، كما يطرب الفهم لمصواب تركيبه،
واعتدال نظومه" (٤٨)، ولم يعتبر الشعري
العربي ابتداءً حتى في أشد لحظف حقائق
التنظير لمناهية الشعر، إن الشعري يبقى من
الورد، ما هو ربه مصافه لبنيه حطاف
عادي، عما يكون مجرد تلفظ حرجي
للتركيب الشعري المعتد فحصب، بل هي نتيجة
للتلاحم الكلي، والعام بين جميع عناصر
النص، وعلى مختلف مستويات النص، وبعد
مجانس التالف من بين معانيس بوهج الحسن،
وفجوة الشعريين، متى حصل في
الأصوات، والكلمات، والترتيب معاً، وهو
ما نسب له العرب القداسي، وإن كل الشعر
العربي في بدايته مرتبط بالبريد، وحذاء
الإبل (٤٩)، ومن ثم بالإسناد، وفيما بعد
بالماء، فبه لم يكن كله "مما يصلح للماء،
وبما حذر المعتبر بعضاً منه رآه النقي
بالقضاء والفيل للتنظيم والتثمين، أما لوقه
للقافزة أو تلازم موضوعه مع الغناء ومجانس
الطرب" (٥٠)، وهذا ما نرى بالشعر، ولا،
والفرد من علماء الشعرية ثانياً، إلى العلماء
بوظائف الأصوات لأن "محلها من الأصماغ
محلّ التوافر من الإيضاح" (٥١)، وقد فاهم
تعملهم في الأمر، وساهمهم إلى البحث في
مختلف الصور الفاتحة، إلى تفهم الطواهر
الصوتية، التي جعل على شعرية الكلام،
وساهم حتمهم الشعري المنطق بكثرة السماع
والنصب، وتاملهم لغتي الشعري، في عمق
طيف الأصوب، واستطعن الدلالات
الصوتية لحرور اللغة العربية، واستبح
علماء الشعرية قديمي بن السلق هو معيار
الانظام، والتناسب الودي في الشعر العربي،
بمختلف شعر الأمم الأخرى، الذي لا يحق
شعرية العربية إلا بمصافه الشعر الموسمي
له، وعز عنه الفأري صراحة بقوله "تشتت
عد بعض الأمم علاقة وثيقة بين الحن
والوزن، إذ يطولون النظم التي ولكن بها

عليه ولم يعله "شيء يخلق في صدي
فينطق به لمباني" (٤٣)، وهذا ينسب إلى
الإيقاع، هو تجلي النص العربي الأعري،
المتشعب بالدلالات البنية الطورية، في حين أن
أورب زمر لذلك التحول الحصري، والفة
النوعية لتجربة الإعل العربي، ومعنى آخر
فإن الورد هو بداية طبعيل المعاني الطلية
على حساب الطبع وهذا يدفعنا إلى القول
بأنه الإيقاع وأهمه الفعل في بداية
الدلالات الجمالية حين شريكه في انضمام
وفعله مع المعاني، ويصبح رابداً لآله،
تجبر الكلمات عن تدبيرها، وبها المضي فإن
شعرية الإيقاع تنور "في هيكلها [القصيدة]
العلم كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من معطوب،
نظم الأصوات ونظم المعاني التثوية التي
تكمّلها الأنفاط، وهذا النمط متحدث في
وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإغواء
بأن موسيقى الشعر تنشا من صوته المجرد
بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه
الثانوية (٤٤)

ولعل السبب الوجيه، الذي دفع الحليل بن
أحمد إلى وضع قواعد، نعين تراسة أحكامها
على التمييز بين صحيح الشعر، وما هو
مكسور منه، هو رويته للمحدثين من حوله،
يجسدون في أوزان الشعر، وموسيقته،
وملاحظته احتلاط الأسنة، وهك الأدوات،
وصعب الموهبة، والذي كذب من حاجته
وجود الكثير من الشعر المكسور (٤٥)، وهذا
لا يعني إنك الحليل بن "قولون هو النمط
المحدد الصرف، أو الهيكل المكوني الجاهر
والمجرد،" (٤٦) أما الإيقاع "فهو الصنف
المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية
المتنامية التي تمنح تمي الرمز المولدة
للعبارة النطق والثراء" (٤٧) لهذا، يمكن
القول إن الورد ليس ميباً للإيقاع، وإنما هو
نتيجة من نتاجه وأثر من أثره، وعليه، فإن
الإيقاع بوسع، ليشمل سلسلة العناصر السليمة،
التي تساهم في بناء البيت، والنص الشعريين،
فالإيقاع هو بصاحب الحالة الشعرية، التي

لاحظ الشاعر العربي، ومن بعده لشعري، أن الأداء يحوي عناصر خارجة عن القصيدة، ريادة عن حواصر التألف، وطبيعة قصود، والنوابع، وتوزيع النبرات، وهي عناصر تفرسها شخصية الممثل على بنية القصيدة، وهو ما يجعل منها صيداً مستعذاً للعراء، ومعصداً للأدباء، التي لا تؤدي إلى تشويه المعنى الصحيح الذي قصده المبدع.

والواقع، أن الفرق بين الأداء في الموسيقى، وبين الأداء في الإنشاد واضح، لأن الأداء في الموسيقى، يمثل بمعالجة اللغات، خلاف الجمل المنطوقة مسبوقة السرعة، ولأجل ضبط أبعاد معين، يعرض نفسه على التشنج أثناء الأداء، فكر المبدع العربي في الوسائل الصوتية، المكونة للفظ عموماً، كقوله: يصلي الأداء سليم، الذي يحفظ للمعنى بقاءه، فاللفظ "واسط بين التألف والصانع" (٥٨)، وهي أول ما يعرض لسمع، ليصل المعنى إلى الفهم، ولما كتبت الموسيقي يعتمد في الأداء على الترحيم (٥٩)، لحاصله التأثر الصوتي الملائمة له، كل حينها على المبدع العربي في مرحلة "الهلولة" لشعرية، أن بعد إلى مثل هذه الوسائل، يترجم الصوت، حتى يخلق نوعاً من التكرار البصري داخل القصيدة، حتى يطرأ الشعر وينشأ منها، وينسجم في ترسيخ القول الذي في الذاكرة بسرعة، حتى يتمكن فيها وينسج، وقد قال به الرقائبي الكثير، سجداً عن هذه الدلالة، فأجاب مرة، عندما سئل "لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي والقائمة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقرن خلاقي عنوك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والعابر، فالحظفة البهية أسرع، والأولى لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقدير وبطلة الثقلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة، ولا

الشعر أجزاء للشعر، فإذا نطقوا الشعر دون لحن بطل ورنه، وليس كذلك العرب فإنهم يحفظون القول بحروفه وحدها، فإذا لحن الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول" (٥٧).

ولعل الذي نفع الغرابي في هذا الاستنتاج، هو تلك المطولات الشهيرة من عيون الشعر العربي، التي تنبذ عن الغناء، خلاف القصائد البسيطة التي يطمح الشعراء على إيراد حروفها، بلقاء نفسه، سهل على التألف أثناء متابعته اللحن الموسيقي، وهو نفسه ما ذهب إليه حديث لطريف في الشعرية التي يرى "أن الصلة بين الموسيقي والشعر العظيم الحق تكمن في الصلة وإيقاع (٥٣)، فالصنف محكمة السجع، ومتماثلة البنية، لا تكون طوع التلحين الموسيقي، وهذا لا يعني التوافق الموجود بين الشعر، والموسيقى، ولا يتلقى مع ما قيل سابقاً، ما ذهب إليه شوقي صيفاً، حين عدّ نشأة الشعر الجاهلي نقلة لطرف غنائية تركت آثاراً مختلفة، بعضها براء في قولها، وبعضها الآخر في نظمها (٥٤)، لأن العرب قطع الألف الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تخطت الألفاظ، فتقبض وتيسط حتى تكفل في وزن اللحن، فتصنع موزوناً على غير موزون" (٥٥)، وشيئ بين النظمين الشعريين، حيث الصوت الداخل في بنية القصيدة، هو الذي يحفظ لها هويتها النعمية، أما التألف، فهو يصبح بمعناه القصيدة مرتبطة بما هو حواري عنها (للحن، والموسيقى).

وكل الجمل، من أوائل من نسيه إلى استعمله ترجمه الشعر، لما للألفاظ الصوتية الدخلة في بنية القصيدة من وسائل تعميمية، لا يمكن طفاها إلى نظم لغوية بحرية (٥٦)، وهذا ما عزته الدراسات الشعرية الحديثة (٥٧)، ولا يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالإنشاد، وينال العرب إليه سماعاً،

ضام من المعزوز غشوه (١٠٣)

الخطاب عن طريق الرد النعيمي المنكر، لها
قال ابن قتيبة، إن الشعر "قد يُحفظ ويختار على
حقه الروي" (١٧).

ويحلل مبدأ الجمعة مع ابن قتيبة، ليورث
التكرار النعيمي للغة، في شعرية الكلام،
وليس ذلك من خلال النماذج الشعرية التي
قدمها، وهي مقطعات لأصدق كل رويها اللام
والنور، فالحروف الجمعة على النطق هي
الحروف التي يخرجها ابن جبار النعير،
حاصله عنما يكون هذا الروي ممتالا في كل
القصيدة، والإحلال بهذا المبدأ، يعصف
بالإيقاع لعدم للقصيدة، حتى عذ العاد مثلا،
كل داخل في الحروف متقاربة المرح في
الكلمة الغاية عباد، وإظهارا عليه مصطلح
"الإكفاء"، كما عذ، كل تكرار للكلمة الغاية
إبطاء، وقلة منهم أجازت تكرار الكلمة الغاية
مرتين في القصيدة، بالتحالف المعني، وقال
قدامه في "الإبطاء وهو أن تتفق القافيتين في
القصيدة من زائت على اثنين فهو اسمع،
فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان
جائزا" (١٨).

ويؤكد هذا الكلام، إن التكرار النعيمي،
الذي يتبلل بالقصيدة لمطه الإشد على
المستوى العمودي، يكون شعريا متى كل
ممثلا عموديا، واستطاعت الغاية هي أن
نحو ممتالا على المستوى الأهم مع بقية
معنى البيت لأن الغاية تنقل على معنى
لذلك المعنى الذي نزل عليه اختلاف مع صائر
البيت (١٩)، وحذلك، في قدامة، وغيره من
العقد القديمة، لم يحب منهم ما نزل به
الغاية (الكلمة)، كلفه بمعية راله على انهواء
البيت، من معلى نواشع والتميز الدلالي
البيت، ويرث من شعره "الكلام على
المستويين، والا كلف وطوبها تحسبها قط

وهو هي السبحة التي توصل إليها حتى
كوه، الذي مثل شعره أحدث شعريات
الملم، يقول "الحقيقة إن القافية ليست أداة
أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر
مستقل، وصورة تضلف إلى الصور الأخرى،

وتعد الغاية، أبسط وأخطر مطهر في
التكرار النعيمي، وأهمها في عقيد الشعراء
العربية القديمة، وهي التي اختفى بها الشعراء
والنقاد على السواء، حتى قال ابن
الأعرابي (٢١٦هـ) "استجدوا للقوافي
فإنها حوافر الشعر" (٢١)، وعلى الرغم من
هذا الاحتفاء، فإن الشعراء العرب لم يقتنوا
بوضع تعريف دقيق لها (٢٢)، فأعترها
الغموض بحر حروف في البيت الشعري، وقال
بعضهم أنها منذ إلى قول سلك يستع، مع
حركة الحروف السابق، وقال ابن جريد أنها
سميت كذلك لأن "بعضها يتلو بعضا" (٢٣)،
وب يه هو مركز الشعري العربي على ما
للغاية في الشعر، مقابل السجع في النثر، من
نور إيجلي في شعره الكلام، ورد الخطاب
بالخصائص الشعرية

يسو أن النظر لهذا الوعي الجمالي،
والبعد الشعري للغاية تجلي عمليا مع بشر بن
المعمر، من خلال وصيه له -ونها الجاهظ في
البيت والبيت، نصل على ضرورة إبطال
القافية في مركزها، وهي حلقها، وعدم
اكرها على الحجاب الأمكن، والأقول في
غير أوطانها، حتى لا يكون ظه بأشدة (٢٤)،
وقد كل بشر بن المعمر لم يوضع معنى فلق
القوافي، فإن ابن طائلا الذي استند "القوافي
والقافية في موضعها المتحركة في
مواقعها" (٢٥)، لم يوضع هو كذلك عروب
القوافي، التي تسبب من الشعر شعرته، التي
لا

حين تكو الغاية "عنية الحرف سلسلة
المفرج" (٢٦)، وهو السبب الذي جعل ابن
قتيبة، ينظر للغاية نظرة وطبيعية، ويركز على
ما للعلمة للصوت الروي وسواء من أهمية،
نزد الخطاب لإيقاع يعنى، يتوحد منه بهي كل
جملة من الحركات، والتمكث المتتابع، في
شكل موائه عدية، قلعه في تدب سلسلة
الكلام، في الوف الذي نمذ به الدلالة بحر
أفصاها، وبهذا منهم الغاية في شد المتلفي إلى

أمرؤ الغيس على التشبيه كمالاً قبل الفاعية، وذلك في عيون الوحش شبيهة به (الجرع)، ثم لما جاء بالفاعية، بـ"عل بها في الوصف ووكده، وهو قوله "الذي لم يتقلب"، فإن عيون الوحش غير متقلبة، وهي بالجرع الذي لم يتقلب اضطر على التشبيه" (٧٥)

ولما كتبت الفاعية عسرا فلذا في القصيدة كلها، كن الشاعر مطرما على الإحباط من بين الوحدات الصورية الدلالية، ما هو أكثر فاعلية، وأكثر قيم إيجابية، من بين كل احتمالات النجاة الممكنة، مذات الفاعية تمنع وجود مرتوح وجود داللي، وجود إفعاعي "أنها جزء من نسقين يتكاملان فيها ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المضطللان للقصيدة في الكلمة-الفاعية ويولدان الكثافة القصيرية للأثر" (٧٦)، وهو ما يجعل من القصيدة القصيرة قصيدة متحصرا، كلما وظف الشاعر حصصا منه، ويوري هذا يحصن الشعراء في الكلف، دافعهم الشعريه إلى التلطف السبا، لأن الكلف في طليها يورول بها لأن "تكون نظيره لأحواثها في السجع، لا لأن لها فقرة في معنى البيت" (٧٧)، وهذا ما سنه إليه الفاعية الجرجاني حينما وجد أن التحليل، اضطر الشعراء إليه، لإقامة الفاعية، فعلى "أجد العرب تستعمل كثيرا من الفاظ العجم إذا احتاجت فيه لإقامة الوزن، واتعمد الفاعية..." (٧٨) ولأجل سبل مثل صوري، اضطر بعض منظري الشعريه العربيه استعمال التحليل، لإعلاء الفاعية، أو إقصاء الورع، بشرط أن تكون مسموعة عن العرب ومطردة الاستعمال، فالصوت لا يكتف "مسموعة عن العرب علي ما هناك أبو الطيب (المتنبي) فقد زالت الكلفة، وفي لم تكن محفوظة فما زويتها من أمثله عن العرب والمحدثين يعتبر عنه ويقوم بحجته" (٧٨)

وتؤدي الفاعية دورا شعريا إيجابيا في القصيدة العربية، كل لا بد لها أن تكون متمائلة صوريا، لتكون وحدة صورية، لا ينعقد إلا معنى لتحشد قواها صريحا وتحريها، وقد

وظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى" (٧٩)، ولزنايلها المعنى تتحد فيه الفاعية الإيجابية، والسلبية، باعتبارها دللا داخلها في تشكيل التسلسل الكلامية للبيت، وبهذا الفهم الذي وصل إليه بعض النقاد المعاصرين كل بعضهم لم يفصح عنه صراحة على الفاعية (الكلمة) بكر شعريه، كلما كتبت نهاية البيت محدثة للفاعية، لأنها معرودة كما يقول كوه عابرة على إنهاء البيت لمواطنها من الدلالة التركيبية "والفاعية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت بل لا تلحظ على أنها فاعية إلا إذا وقع عليها النبر، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، والا فاتها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت، في الوقت هو الذي يجعل [ال] بيت بيتا واحدا" (٨٠)

تجرح الفاعية نحو الفاعية الشعريه عند الشعراء العرب، كلما كتبت "متعلقة بما تقدم من معنى البيت" (٨١)، وكل نظم المعنى مقصدا لتلك الفاعية، فيكون أول البيت "شاهدا بفاعيته ومعناها متعلقا به" (٨٢)، وقد اصطلاح على هذه الظاهرة الفاعية بمصطلح التوسيع، ويشترط فاعلا من تلك الترجمة، حينما يتم الشاعر معنى البيت قبل الفاعية، فجاء بها لضرورة قصديه، غير أن معانها يري في تجويد معنى البيت، وذلك لجعل الشاعر في المعنى، لتلك اصطلاح عليه كذلك، بالإجمال، يقول قدمه به "فمن أنواع استلاف الفاعية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت الأفعال، وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تامة من غير أن يكون للفاعية فيما ذكره صفة، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من معنى في البيت" (٨٣)، وبسبب دامية مثلا عن ذلك يقول الشاعر

كأن عيون الوحش حول خياليها

وارجئت الجزع الذي لم يتقلب

يعلق دامية على البيت قللا "قد انسى

على المستوى العمودي؛ بفصل مثالي الإيقاعي، ونعمل على شعرية الكلام، وثبنا على المستوى الأفقي كذلك، نسمى لتحقيق ذلك بفصل وسفل متعده، منها التصريح، الذي يعمل على زيادة اسم الشعري في البيت الشعري، كلما استطاع أن يحقق وضوء عروصيه في نهاية السطر، حتى ولو كل على حساب الوضوء الدلالية، لأن التكرار القمي للقافية في كل سطر، يرد البيت بإيقاع إصافي، ولعل إحسان القدماء من الشعراء بهذه الخاصية، دفع بالمطوريين المجددين منهم إلى استخدامهم "لأن بنية الشعر إنما هي التجميع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أفضل له في باب الشعر وفجر له عن مذهب القفر" (٨٠) ولقد شرط بصر النقد ضروره تحقيق الوضوء الدلالية فطلب مثلاً أن يري أن شعريه البيت كاسية في استقلال السطر عن الآخر دلالية، فليت الأعر

"أما نجم من صدر البيت بتدعيم معناه، دون عجزه، وكان لو طرح المهره لأغنى أوله بوضوح دلالاته" (٨١) وقد يكون مراد هذا القول لتعليب السحوي، يرميه الراشح بكموي الشعريه في الإنجاز، فحقيق بنية شعريه مستقلة في سطر من البيت، تؤمن دلالية، والوضوء الحنانيه، ويرد الإيقاع بتضمين مسمو

وإذا كل دور التصريح بكن في حد جواسه في انارة أسماء المستمع إلى القافية، التي وقع عليها الاختيار، فحق كحس بلاغي، لم يكن ينكر إلا دافراً، لكنه كل مستعجاب، والقدم به الأصول المجددون من الشعراء القدماء والمحدثين يتخوفون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرخوا أيقنا آخر من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من تكرار الشاعر وسعة بصره" (٨٢) ولعل تأكيد تطب على استقلالية الوضوء دلالية، على المستوى الأفقي، في الشعر، كل نتيجة ملاحظاته لسله هذا المحسوس بمسلمات الأجناس الأخرى، كقواصل الفري، والمصمغ

استهجن العرب اختلاف حركات الروي كرفع واحد، وجن الآخر، لما فيه من عيب صوتي يصف بتكراره الجمه، ولاستظهار الأخطاء الصوتية، كلف العرب مع إلى انشاد شعرها، وعنده، ولعل في عصة النابعة حول هذه المسألة ما يضي عن كلام كثير، يقول المرزوقي "أحترى محمد بن يحيى قال حدثنا الحسن بن علي الفهري قال حدثنا ابن علقمة قال قال عمرو بن أملاء نحل النابعة إلى المدينة ههنا له اعراب في شوك رافعهه فلم يجمع حتى جأوه بهبهه مجلت نغنيه (الكامل)

أمن آل ميه راسخ أو معتد

عجلان ذا زار وغير عزود

وتنق لياه في (مرودي) و(معتدي)
ثم غنت البيت الآخر هيئت المسمة في قوله (الأسود) بعد الدال

زعم الهوارج أن رحلتنا
كأ

وبذلك خبرنا الشفاف الأسود

فصل ذلك فيزيه وقال

وبذلك تنعاب الفراقب الأسود

وكل النابعة يقول نطقت بثر وفي شعري شيء وحرجب وأنا أشعر الناس" (٧٩)

كما صرخوا كل اختلاف في تصريح القافية، من حيث الحروف السابقة للروي كالتسليم، والزنتف، أو كل خلاف من ناحية المركب، كالحدو، والتجويه، والإشباع مثلاً

وإذا كانت التقفية تحبط التكرار القمي

وكتلك، يعمل التكرار الشعري، على زيادة اسم الشعريه في النص الشعري، بفصل وسيله الترصيع، التي توعي وطيفه المحافظة عن التعمين الصوتية، والدلالة لما فيه من تعميم، وويرر، ويتخلل حيث "يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت سمع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" (٨٩)، وهي من التعريف، التي تعمل على توهج الأجزاء للسل، عند اداء البيت، وزيادته لأجزاء، وشباع لضمه في الأدب لما فيها من محتل "الحروف الموهلة بالأصوات حتى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر ووضعها من النظم في موضعها ثم ينظم بلفظ آخر، اضي وضع الكلمة إلى جنب الكلمة موهلة للمعنى غير قلق في المكان ولا تفر عن السمع، فقد استقامت له الصنعة لما شعرنا وأما خطبة وأما غيرها من قسم الكلام" (٩٠)، وإذا كننا للترصيع يشمل كلا من الشعر والنثر، فهو بهذه المعيرات "في الشعر الموزون المعين واحسن" (٩١)، حتى يعد البيت المرصع، الذي يوظف فيه هذه التقنيات احسن بيت من حيث الأداء، لأن الكلمة فيه تبع على التعقيلة، والجزء من البيت يعادل نظيره في النثر، ويمتلكه في الحرف الأخير، فيتوارن الجزء مع الجزء، والنظم مع النظم، والجزء بعدا القياسي على ضرورة مراعاة السباق الموهل فيه، لأنه "يحسن إذا اتفق له في البيت موضع ينطبق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن ولا على كل حال يصنع، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن لك إذا كل بل على تصد وأبأن عن تكلف" (٩٢)

كما نرى اسم الشعريه في النص بحسب تقديرات القدماء، كلما استطاع المبدع أن يحسن التكرار، والترصيع، إن بصلتهما، بمسطع، بكتف جرس الأصوات ويزورها، ويعين المبدع تلك عن طريق التعمين، لأنه أكثر المظاهر البيعية موسيقية، لما يتخلل به

والتي تمثل وفات دلالية، وإيقاعية، فالواصل في العزل، ينسج على حروف متجانسة، أو متقاربة تتحد باللفظ انسجاما ودلالة، حرد النص العربي بلفظها مثيره، فكمه على التوارية، والتقابل، صدادا، وشكلا، وهذا ما ذهب إليه الزماني، حين أكد على كمون قائده الفواصل في "دلالته على المقاطع وتصميمها الكلام بالشكل وإبدائها في الاليفظاظ" (٨٣)

ولأن الوسائل الإيقاعية يصنع علمه، تحسن في مواضع، ولا تحسن في أخرى (٨٤)، ولا توعي في بعض الأحيان إلى خلق "الشعر موهلة مرصعة إذا حسبنا وانتقد بهرج معنيها ونف جازية" (٨٥) بسبب تكلفها، لهذا كانت فواصل أقران مرصعة عن التكلف، نابعه للمعنى، تودي إلى جنب وطبعها الدلالية، التي ينسج في أوزان المعنى، وظلقت جمالية تُسمع الأذن، وتشرح الفكر، خلاف السجع الذي رأى فيه شعرياً نوعاً من التكلف، حيث المعاني يساق غصبا لحمة السجع، وفعل كهذا هو "كأن ما توجه الحكمة في الدلالة" (٨٦)، ويعتد عند تشاكل الأصوات هو عافية، وهذا السجع، وهو ما ذهب إليه الزماني حين حاول الربط بين المعنى اللغوي للسجع، والمعنى الاصطلاحي، بقول "لقد السجع في الكلام من سجة الحماسة. وذلك أنه ليس فيه إلا الأصوات المتشكلة كما ليس في السجع إلا الأصوات المتشكلة أو كن المعنى لما تكلف من غير وجه الحاجة إليه والفائدة فيه لم يعتد به، فصار بمنزلة ما ليس فيه إلا الأصوات المتشكلة" (٨٧)، لكن العرب استحسنوا الكلام الذي رفع فيه السجع مزاوجا بين الوطعير الدلالية والإيقاعية، حتى أن الحفاه الراشدين لم يهوا عنه، حسب قول الجاحظ "وقد كلف الخطباء ينظم عند الحفاه الراشدين فنكون في تلك الخطب اسجاع كثيرة، فلم يهوبهم. وكان الفصل بن عيسى الرافضي سجعاً في قصصه" (٨٨)

الهوامش

- ١ - بصر - ويليك ريبين، وأوسن وأرين، بحرية الألب، بر محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ١٩٨٧، ص ١٧٠.
- ٢ - ابن القيم بصرى، الشعر العربي المفسر (أصليه) وطوايره الفنية (المحوية)، دار الفوائد، بيروت، ط ٣، ١٩٨١، ص ٧٩-١٢٢.
- ٣ - انشدم نجم حمدان، الأسس الجمالية للإبداع البلاغي في الشعر العربي، دار الفلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص ١٨-٢٧.
- ٤ - ابن صبيح الطولي، أبو الحسن محمد بن أحمد عجمي الشعراء، تج عبد العزيز بن صبر المنيع، الرابض، ١٩٨٥، ص ٨٠٧.
- ٥ - الأموي، أبو القسم الحسن بن بشر، المواراة بن أبي تمام حبيب بن أوس الصني، وفي عبدة الوليد بن صيد البصري الصني، تج محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة) دار الميرة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٧.
- ٦ - ابن صبيح الطولي، حبر الشعراء، ص ٢١.
- ٧ - المصدر نفسه.
- ٨ - ابن سلام الجهمي، محمد، صيفت فحول الشعراء، تج أبو نهر محمود محمد شكري، دار المنى، جدة، ١٩٨١، ج ١، ص ١٣٥، ١٨٧، ج ٢، ص ٧٧٠.
- ٩ - المصدر نفسه، ص ١، ج ١، ص ٧١.
- ١٠ - أبو هائل الصكري، الصدفون، تج معهد لبحث دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩، ص ٧٢.
- ١١ - أبو القهر إيراهيم بن محمد بن عبد الله (٢٧٩هـ)، الرسالة المدراء في مولودين البلاغة، تج زكي مبارك، ط ٢، القاهرة، ١٣٩١هـ، ص ٦٠.
- ١٢ - القماني، محمد بن الحسن (٣٨٨هـ)،

من تكرار، ونرجيع فلم على مبدئي التشاكل، والاختلاف، لكن ذلك لا يتم بعمل عن المعنى، فالتكلف مرسوم؛ لأنه مصنف للمعنى، لهذا ك عبد القاهر الجرجاني على المعنى، ولما يطغى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولم وجد فيه من معيب مستهجن (٩٣)، ولهذا نجد علماء القماء، يهرقون بين جناس فسد، وجناس حسن، لأن صناد الجناس يورث إلى المعطلة، يقول الأموي: "إن من المعطلة التي لحصت منها هي الكتب على هامة، شدة تعليق الشاعر الفاظ البيت بعضها ببعض، وفي بداخل لفظة من أجل لفظة بشبهها، أو بحلقها، وإن احتل المعنى بعض الاحتلال وذلك كقول أبي نعل

حتى الصفاء أخ جلى الرمال أفا

عنه فلم يتحول جفته الكد" (٩٤)

بهذا المعنى تكون المعطلة، تكلف التزجيج اللفظي، يحرص بحقوق الإيقاع على حسب المعنى، وهو خلاف الجناس الحسن الذي فيه "تتمثل المعاني على مجيئها، وتدعها تكلف لإنفاستها الإلفاظ فاتها إذا لم تكن وما تريد لم تكتسب إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يريها" (٩٥)

وخلصه القول، هو إن وسائل الإيقاع، تحقق الشعرية داخل النص، معنى كل التصاهر، والتماهي بين السؤال، ومنولاتها إيقاعيا، ولا يكون كذلك، إلا متى كان قفما على المصاحفة بالمؤخرة مع -وال- ومنولات أخرى، حيث المعطلة المتأخرة، هي لفظة اكتشف لبة البات، وهذا يولد الإيقاع الذي يوسع اللفظ والمعنى معا، هؤلاء الشعراء من شقبة المشكله والاختلاف

- موليا الفن والتعبير في اللغة العربية،
مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٩، ٢٣.
- ٢٥ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٦٥.
- ٢٦ - ابن منجب العلوي، غير الشعر،
ص ٢١٣.
- ٢٧ - الجنب الحبور، ج ١، ص ٧٥.
- ٢٨ - الجنب الحبور، ج ١، ص ٧٥.
- ٢٩ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤.
- ٣٠ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر، ص،
ص ٨٢، ١٢٧.
- ٣١ - المصدر نفسه، ص ٦.
- ٣٢ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦١،
٦٢.
- ٣٣ - المصدر نفسه، ص ٦٢.
- ٣٤ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر، ص ٢١.
- ٣٥ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر، ص،
ص ٢١، ٢٢.
- ٣٦ - أبو حيان التوحيدي، المقامات
ص ٣١٠.
- ٣٧ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر، ص ٢١.
- ٣٨ - الجنب الحبور والتعبير، ج ١، ص ٦٧.
- ٣٩ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٢.
- ٤٠ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر،
ص ٢١.
- ٤١ - المصدر نفسه، ص ٢٣.
- ٤٢ - أبو هلال العسكري، الصنائع،
ص ١٥٦.
- ٤٣ - ابن عبد ربه، العقد الفردي، نج احمد امين
وأخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ج ٥،
ص ٢٧٨.
- ٤٤ - محمد النويهي، قصبة الشعر الجديد، معهد
الدراسات العربية، المطبعة العالمية،
القاهرة، ١٩٦١، ص ٢٠٠.
- ٤٥ - بهر محمد احمد وريث، في إيقاع الشعر
العربي، دار الجمهورية للنشر والتوزيع،
ليبيا، ص ٢٠٠، ٢١١، ٢١٩.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، نج
هلال تاجي، دار مكتبة الحياة، بيروت
١٩٧٨، ص ٢١.
- ١١ - أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله،
الرسالة الغراء، ص ٦٠.
- ١٢ - الخطابي، أبو سليمان، بولس أصحار
القرآن، خمس ثلاث رسائل في أصحار
القرآن، نج محمد خلف الله ومحمد
رغول ساد، دار المعرفة مصر، ط ٢،
١٩٩٨، ص ٦٤.
- ١٣ - المصدر نفسه، ص ٢٢ - ٢٣.
- ١٤ - أبو حبيب النوحدي، المفاتيح نج حسن
المنذوبية المطبعة الترحميتية، مصر،
ط ١، ١٩٧٩، ص ٢٤٦.
- ١٥ - الأصمغلي، أبو فرج (ت. ٤٣٥ هـ)،
الأغاني، نج سمير جابر، دار الكتب
العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٩٢، ج ٤،
ص ٤٤، ٤٣.
- ١٦ - المصدر نفسه، ج ٤، ص ٤.
- ١٧ - ابن تقيية، أبو محمد الدينوري، الشعر
والشعراء، أو صفات الشعراء، نج محمد
قميحه، ومحمد امين الصنوي، دار الكتب
العلمية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٥،
ص ٤٧٥.
- ١٨ - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤامعة،
نج احمد امين، وأحمد الزين، مشرواب
دار مكتبة الحياة، بيروت،
ج ٢، ص ١٤٥.
- ١٩ - الجنب الحبور، نج عبد السلام محمد
هرون، القاهرة، ١٩٣٨، ج ٣، ص -
ص ١٣١، ١٣٢.
- ٢٠ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، نج محمد
عبد السلام حجاجي، دار الكتب العلمية،
بيروت، ت، ص ٦٥.
- ٢١ - ابن طباطبغا الطوسي، عيار الشعر، ص،
١٦.
- ٢٢ - الجنب الحبور ج ١، ص ٨٠.
- ٢٣ - المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٣١.
- ٢٤ - ينظر عيسى محمود العقاد، للغة الشاعرة

- ٤٦ - نعيم الزياتي، ثلاث قصائد حول الموسيق في القرون، مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، قُدر الكتب العرب، دمشق، ص ٩٠، ينصر كذلك حوسبة ليتوكوس، بحرية اللغة الانجليزية، ص ٢١٤
- ٤٧ - نعيم الزياتي، ثلاث قصائد حول الموسيق في القرون، ص ٩٠، ينصر في ما يخص علاقته البحور الخليلية بلاعاصر الشعرية كذب عهد الفريز المقلد، الشعر بين الردب والتشكيك، دار الموند بيروت، ١٩٨١، ص ١١٤ ما بعدها
- ٤٨ - المرواني، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن - شرح ديوان الحمزة لابي ندم، تعليق غريب النسيج، دار المكتبة العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ج ١، ص ٦١
- ٤٩ - ابن رشيق البيروني، أبو علي الحسن، المعجم في صنعة الشعر وبنائه، تحت القوي هذا الواحد شملته مكتبة المصنف، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠، ج ٢، ص ١١٢٤-١١٢٣
- ٥٠ - أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار الفلم، بيروت، د.ب.هـ، ص ١٨١
- ٥١ - القاضي الجرجاني، الوساطة ص ٤١٢
- ٥٢ - إحسان عباس، تاريخ النقد الانبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ص ٢٢٦
- ٥٣ - زبيح ووليك ووليك ووليك ووليك، بحرية الانبي، تر محيي الدين صمحي، ص ١٣٣
- ٥٤ - ينظر - شوقي صيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط ١٠، ص ٤٨-٥٢
- ٥٥ - الجعفي، أبو حنبل هرو بن بحر، الميث والشيب، بح عبد السلام محمد هرو- مكتبة الحنفي، القاهرة، ط ١٩٩٨، ج ١، ص ٣٨٥
- ٥٦ - الجعفي، البير و الشيب، ج ١، ص ٣٨٥
- ٥٧ - ينصر - زبيح ووليك ووليك ووليك، بحرية الانبي، تر محيي الدين صمحي، ص ١٥٣
- ٥٨ - القوي، المقامات، ص ١٤٥
- ٥٩ - الترجيع مصطلح موسيقي ورد ذكره في مقدمات في حين القوي، قال "قال" م الشعر" الجواب صوت بترجيح خرج من غلط في حدة، ومن حده التي غلط بصوت بنية السمع واصحه للتعلم، وليس المصور به م ذهب اليه المتحور لئلا من في الاصبع المصري، الذي ادعى له من مبتدعه، وعرفه بقوله "من يحكي، لتكلم مراجعة في القوي، ومروءة في الحديث هرت بيه وبين عزة بوجر عارة، وارتق منك واسهل المصدا "نصر تحذير التحبير، تحقيق حمي نزع، المجلس الاعلى للشووب الاسلاميه، القاهرة، ١٣٨٢هـ، ص ٥٩٠
- ٦٠ - الجعفي، البير و الشيب، ج ١، ص ٢٨٧
- ٦١ - احسن صمحي، تاريخ النقد الانبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ص ٨٥
- ٦٢ - ينظر - محمد لطفي الموسوي، الشعر والشعرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٢
- ٦٣ - عبد الرؤوف محمد، القافية والاصول الاغوية، مكتبة الحنفي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥
- ٦٤ - الجعفي، البير و الشيب، ج ١، ص ١٣٨
- ٦٥ - ابن حنبل، الطوي، حوار الشعر،

- ٨٢ - طيط، أبو العباس أحمد بن يحيى (٢٠٠-٢٩٩هـ)، قواعد الشعر، نج، رمضان عبد القواب، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٦، ص ٧٦
- ٨٣ - فاضل بن جعفر، نقد الشعر، ص ٨٦
- ٨٤ - الزمعي، التكت في أعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في أعجاز القرآن)، نج، محمد خلف الله، محمد رعلول سلام، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٨، ص ٩١
- ٨٥ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٨٣
- ٨٦ - ابن خلدون الطوسي، عيار الشعر، ص ٧
- ٨٧ - الزمعي، أبو الحبر (٣٨٦هـ)، التكت في أعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في أعجاز القرآن)، ص ٩٠
- ٨٨ - المصدر نفسه، ص ٩٠
- voir p Jacques Phol L'homme et le signifiant éditions L'ABOR BRT XII LES 1972 281-284
- ٨٩ - التاجفيل البياني والتبيين، ج ١، ص ٢٩٠
- ٩٠ - التوحيدي، الهويل والشويل، نج، أحمد أمين، ولقد صفر، القاهرة، ١٩٥١، ص ٣٨
- ٩١ - المصدر نفسه، ص ٢٢
- ٩٢ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٨٥
- ٩٣ - المصدر نفسه، ص ٨٣-٨٤
- ٩٤ - عبد القادر المرحلي، اسرار البلاغة، نج، محمود شكر، دار الفنون، جدة، ط ١، ١٩٩١، ص ٨
- ٩٥ - الأميني، الموازنة، ص ٢٩٤
- ٩٦ - عبد القادر المرحلي، اسرار البلاغة، ص ١٤
- ص ١٧٤
- ٦٦ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٨٦
- ٦٧ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٢٥
- ٦٨ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٨٢
- ٦٩ - المصدر نفسه، ص ٦٩
- ٧٠ - جون كوهي، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ص ١٠٢
- أنت جاكسون علي ضرورة مساواة البنية الصوتية في القافية للبنية الدلالية، انحر رومن جاكسون، فصل الشعري، بر شكرى المبحوت ورجاء بن سلامة، دار بوبنيل للشعر، ص ٢، ١٩٩٠، ص ٤٧
- ٧١ - جون كوهي، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)
- ٧٢ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٦٧
- ٧٣ - المصدر نفسه، ص ١٦٨
- ٧٤ - المصدر نفسه، ص ١٦٩
- ٧٥ - المصدر نفسه
- ٧٦ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تقتضيه مدله حول حصص بدي، نر مبارك هوز وجرين - مار بوبنيل للشعر، الدار البيضاء، ص ١٩٩
- ٧٧ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٢١٠
- ٧٨ - المرحلي، الواسع بين المنطقي وخصومه، نج، أبو الفصح براهيم، وعلي محمد الجدي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص ٤٦١
- ٧٩ - المصدر نفسه، ص ٤٦٢
- ٨٠ - المرحلي، الموشح، ملحد الأطفال علي الشعراء في حكايات أنواع من صناعة الشعر، ص ٤٧
- ٨١ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٩٠

قصيدة النثر في العراق نقد الجذور

عبد العزيز إبراهيم

واقعية وذلك ألغت دور المأساة وحملت
القارى عبئا لا قدر له على حمله إلى هو
غامر في الغراء ومن ثم محاولة تفهم.

ففي جالوريا هذا الزحف إلى
المعاصرين، فبنا جد ان هؤلاء لم يهروا على
معرف محند لها النوع الذي يجمع بين الشعر
والنثر أصالة فباحث من الشعر اسم القصيدة
دون ورثها أو قاصديها، ومن النثر الألفاظ
ليخلق نصا
من الأنواع الأخرى ويكون ملحقا عليها في
قوت ذاته

ومرد هذا الخلاف أو عدم الاتفاق أن
الكثيرين وجموا فيه بسعة لا يملك مبررا
للطهور ويجدها بعضهم الآخر لأنها تشكل
مستجلا للشعر العربي بنسب والحصارة
العلمية التي يهرص في الشعر أن يتناول عن
الكثير من قيم الصنعة حتى يمايزها^١

ولكن المشكلة أكر لأنها كما تقول
(سوزن بيرلند) (٢) (إن ما يجعل مسألة
قصيدة النثر صعبة شائكة ربما يرجع إلى أن
أي شكل شعري بين تلك الأشكال التي حاولت
مدد فر من الرمال أن تحسم اللغة لمثلثات
جديدة لم يحاطر بمفهوم قشعر بعصه بهذا
القدر من الحدة)

وإذا كفت سور ان بيرلند تواجه قصيدة
النثر من خلال قشعر به فمرسية مدعته بهذا

لا يمكن ان يدرس أدبا قماري الحديث
بعيدا عن محيطه العربي وبعده العلمي فالأثر
والنثر منبذلان لا فكك لأي منهما عن
الآخر لاسيما ان كس التأثير فعلا للجنيد ولا
نحرح قصيدة النثر في حاشيا من ان يكون
نوعا أدبيا أحد موقعه في أدبا نصا وغدا
بالرغم من رهص الكثير له، وتكيد القليل من
القراء، أو الذين كتبوا هذا النوع من الضيق.

ولهذا ترى د إبراهيم السامرائي - رحمه
الله - رافضا له معتبرا إيها حديثا حديثا بعض
مؤثرات اجنبية، ظهرت بدايتها في الثلاثينات
من القرن العشرين فعلى "وأما في هذا الحد أن
الثلاثينات من هذا القرن شهب توار الحداثه
الجديد" وهي "قنناهم - بقصد العربيين -
فكن لنا شعر جديد يعزينا فيه من القرام
القافية وبسختا قليلا عن الأورن المعروقه
بل قل نصورها في الموروث من الأورن"
فكفت محصله هذه التذعيب في القصيدة
العربية "أن عمل هؤلاء الشعراء ومجمع النقد
في مجله "المجله" ومجله "شعر" على يد
المسل العروصي القديم والدرام القافية، بل
هنهما وألماها ووصل الأمر إلى "قصيدة
النثر" (١)

وهو هذا الزاي قطع صله التلقي بقصيدة
النثر بعذر ها صعبا غريبا من الصعب أن
نمذ له "دنا للسمع أو نخرج عبا للعراء عد أن
حطمت هذه القصيدة وسيلتي التلقي الأورن

الإشكال، فكيف تكون مولجتها نحن مع هذا النوع؟

إن أول إشكال يواجهنا هو خصوص المصطلح حتى قيل (إن صورة هذا الفتح الشعري كانت ما تزال غامضة عدد من بحوثهم الأخرى وإن المصطلح ما يزال مجهولاً أو غير مأقوف ولا مشدول) (٣) وحول د عبد الستار جود أن يجد لهذا النوع حيزاً فعالاً (٤) (إن قصيدة النثر جنس أدبي يستحق بعض خصائص الشعر كالإيقاع والخيال والمعللة واللغة المجازية المتكررة بالمعاني والصور).

هذا الإشكال الذي يواجه هذا النوع يعود إلى أن تطوره لم يتم في رحم الشعرية العربية بل كل تكيفاً لما ظهر في الأدبيات الغربية والإنكليزية الذين لم يسموا -إنهما على تعريف محدد له (صمم الكفورود يعرفه بـ ((عمل شري له أسلوب وخصائص القصيدة)) وبريد معجم إنكليزي بحر بأنه "عمل من النثر له بعض السمات الفنية والأدبية للقصيدة كالإيقاع المنظم والتركيب السطحي المحدد بوحده المعللة والخيال)) ولا نثبت دأره معارف الشعر في جامعته برسمون الأمريكي عن هذين الشريين فنذكر بأنه ((إنشاء فخر على احتواء كل خصائص القصيدة العنقية سوى أنه يوضع على الصيغة مثل النثر)) (٥)

أما الذين كتبوا فيه فلم يكتفوا بتفهم عربي تراثية بل نورعها اللغة الغربية أو لإنكليزية، فصمت الأولى مجموعة ذات توجه عربي - غربي فنادوا في فئدة (تتبعي الحاج) ومن ثم (أنونيم) وحبو الثانية مجموعة ذات توجه عربي - إنكليزي فنادوا (جبرا إبراهيم جبرا) و(محمد الماغوط) وتبهم حروب (٦)

ولم يكن يقل النوع عدد المتلقي يجد إشكالا عند العرب وحدهم بل عند الغربيين فصاعد (مالارميه) الذين هم في كل شيء شواخص على هذا الطريق العسير الذي اتبعه الشاعر (حيثما كان يحول فصل اللغة

الشاعرية والتعميمية والجوهرية عن لغة كل الأبنام) (٧) وإن حاول (بولنيز) أن يحتل في توزيع قصيدة النثر مكانه راجحه مركبة لا تعوض تلك لسبب (٨) (الأول لأنه أول من أشد يوجه في العلاقة الضرورية بين القصيدة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول الذي جعل من الشعر الحديث محاولة ميغريجية أكثر من كونه شكلاً هياً والثاني أنه ربط المثال بالمفهوم وبذلك أعطي النموذج لقصيدة النثر الأصلية من حيث المفهوم والنتيجة) ولكن ذلك (لم ينع - في ما بعد - المعوض من أن يبلغ درجة من الشدة إلا عند مؤس (مالارميه) و(لوريمون) و(زلامو) كتبه هذه القصائد الشعرية محطس اللغة مجهولاً لا سيق له تقع بهم الرغبة إلى اختراع اللغة بل يرسوا إلى التكلت بكل هوبها الأصلية (ك برو) (٩) وقد قيل (إن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في رومس الألب الغربية، هذا تارمها برص صلحه ادهان تزرقها شعورياً أو لا شعورياً، الرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، وكل يلزم أيضاً الفكرة الشخصية التي مفاد أن النثر قليل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هنا سجيده قصيدة النثر) (١٠) باعتدله -أعفاً للمرد على القوانين القلمية والطحيل الشكلية وعبر الحصومات التي ولدت بفسلها، بحرب فكرة الفصل الضرورية بين الشعر وهي نظم شعر

أما هي الألب الإنكليزية فقد كتب هذا النوع (أوسكر وايلد) ذوب أن يسمى أن قصيدة النثر هي ظهوره كات هوسبه أكثر من هي سجره إنكليزية (لأرجمها يعود إلى القرن الثامن عشر فذدي عمل شعراوه ببطه عبر محاولات عديدة على اكتساب السبدي الأساسية لقصيدة النثر) (١١) والتي تمثلت في (الحصر والإيجز وشدة التأثير والوحدة العنقوية) وبها يمثل الانفعال من الشعر الشعري الذي مزال نرا إلى قصيدة النثر

وهذا رأيل لفنلقة هذا النوع -

الأول إن الرمزيين هم أول من دعا إلى

كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم وقد توجد به، وقد توجد بدونها^{١١}

وهذا يعني أن القصيدة الشعر موسيقى (ولكنها ليست موسيقى الحصوص للايقاعات القديمة لمفقه، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجرييا وحيلنا الجديد وهو إيقاع يتجند كل لحظة) (١٦)

وهذا يؤكد أن إيقاع قصيدة الشعر باهت وهذا ما دفع - (جولي سكوب) إلى أن يصحها (أسلم ثلاثة أصناف إلى هفت قصيد الشعر موسيقتها تصبح عند ذلك نمطا شكليا لا يخرج عن واحد من هذه الأصناف صنف يربط صورا واحدة، ممددة، وصف الأفعوصه ذات العلاق المنقطعة بسطر تنزبه معككة، وصف البناء المتكلم المكتوب بكلمة ردية (عربية) (١٧) واسمته ذلك هي -

١ - يقول محمد الماغوط في قصيدة من ديوانه (الفرح ليس مهلتا) (١٨) -

١٨

الحلم.. الحلم

عربي الذهبية الصنية

تحتل، وتفرق شمل عجلاتها، كقفير

في كل مكان

حلمت ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسائتي

وحلمت مرة بالبحر

وفي الصباح

كنت فراشي ملينا بالأصداف وزعانف

فلمسك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراف

تطوي عني كهالة الصباح

نحزير الشعر من الأوزان التقليدية لتسليو الموسيقي فيه هدف الشعر (دعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية والشعر الحر من الوزن والقافية، وفي داخل القصيدة الواحدة سماع موسيقى الوزن على حسب تنوع المساعر وحيلنا الشعر) (١٦)

والثاني أن القصيدة المعاقبة (الشعر المعاني) وهي قصيدة ذاتية قصيرة (تتم بالحويل والإيقاع والعطفه وحلو مطبعا واحدا لدى سامعها أو قارئها هي أصل قصيدة الشعر) (١٧)

وحند لها ثلاث خصائص هي (١٤) - الإيقاع ويعني الكثافة والتوهج ويعني لأشواق والمعنوية وتحد بللا رمنية واضطراد دعيتها على من يسمي كفاية هذا النوع أن يجنب الأسطرلاب والإبصاحات والشعر وكل ما هو - ها إلى الأوزان التنزبه لأحرى، فقولها الشعرية كلمة هي تركيبها لإشراق لا هي استطرادها، ولك أن قصيدة الشعر ليست وصفاء هي علف من عناصر الواقع المادي والفكري يولف الشاعر موضوعا أو نسيا هيا، يطم عالما مبدعا، يتجاوز هذه العناصر ولهذا يمكن أن يسمى خلقا له، فمفكر الشاعر لا تلاحق أو تنفع بل تصعب بصها في عالم من العلاق كالكواكب في السماء

أما مفهوم اللا رمنية فله يعني أن قصيدة الشعر لا تقدم نحو شاعية أو هدف كقصيدة أو الرواية أو المسرحية أو المعال، ولا بسط مجموع من الأفعال أو الأفكار بل تعرض بصها ككلمة لا رمنية

وبالرغم من ادعاء أصحاب قصيدة الشعر أن قصيدتهم لها إيقاعها الذي ينعى (جولي سكوب) بقوله (١٥) (إن شعر الشعر يعبر إلى إيقاع وإن المعنى غير موجو - غريبا) يرد (أوبير) قائلا (إن إيقاع الحيله وعلاق الأصوص والمعاني وقصور وطقة الكلام لإيقاعه والذبول التي نجرها الإبحاف وراها من الأصداء المنظومة المتعددة هذه

وعرفه متوتر كالمشط في نسيم مري
يتلى من مكان بعيد.

لقد انضم الباحثون في دراساتهم لهذا النوع بين مدح له وقادح فيه ولكل فريق حججه التي يراها تبرز أحيوه معه أو صده فالفريق المؤيد يرى أن قصيدة النثر (شكل شعري مستقل عن الأنشكال الشعرية الأخرى وأن قصيدة النثر ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية بل هي ثورة جذرية وفيها ثروة الكلفة الشعرية) (٢٠) لأن ولادة (قصيدة النثر) كلفت رعبه في التحرر والانفلاق وتمرد على التقاليد الممسة "شعرية" وعروضية وعي بالغ (اللغة) (٢١) ويؤكد ذلك "المنبي الحام" الذي يكتب هذه القصيدة بوجه (٢٢) (في كل شاعر مخدع لهه وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه، لكنها ليست بقية، سوف يظل يخترعها) ويشرح "توبين" بل اللغة (لغة خلق وليست لغة تعبير) (٢٣)، ويقول في (وطبعة اللغة جوهريا الإبداع لا الإرسال) ويذكر هذا الإبداع قليلا (٢٤) (أنتى لا تبحث عن الواقع الآخر لكي أعجب أفرح فواقع في الحيل والحلم والرويا، أنتى تستعين بالخيال والحلم والرويا لكي أعاق واقعي الآخر، ولا أعقده إلا بهلجس بعبير الواقع وتعبير الحياة)!

هذا الإحيز إلى قصيدة النثر الذي أظهرته هذه المجموعة، بتطويع من كونها تتمثل المذهب السوربالي الذي يتفلق مع برائنا وهاجتها أهم مستنوب إلى الأموروت الشعرية الذي رهوه بوعي ورائو ملهين شعر ممانه عربية وهم لم ير الواء بمستخدمون الكثير من الأساليب العربية

ومن السداد النقدية التي عمدت هذا النوع ما كتفته (حراسي مسيري) معرفه مجموعته محمد الماعوط المسملة "آخر في ضوء القمر" يقول (٢٥)

(مجموعة شعرية لم تعتمد الورن والقافية

وهذه قد تكون قريبة من الصنف الأول وهي التي تربط بصورة واقعية متعددة لجأ إليها الماعوط.

٢ ويعول "توبين" (على أحمد سعيد) في قصيدته (أحشاء بيروم)

(يتقدم الزمن

على عكاز من عظام الموتى

شفرة الأرق

تحرز عتق الليل

جملهم تصكب النماء

وجماجم تسكر وتهذي

هل تتسبح الفار؟

هل يحدوب الهوا؟)

وهذه القصيدة الشعرية قد تكون قريبة إلى الصنف الثالث الذي يكتبه المصروف لغيرته ولكن كلا الشكلين يركزان رفع من الصنف الثاني حيث يقول (سركو بولص) (١٩) .

(في تلك الأيام، وهم يحملون العزفات على المحفلات

كانوا يجرأون العبد بالشبابك من

الأنهار. ليلاً

وتحت عطاء من الأسمر، عرفوا

الجماعات الهاربة

في لغاح الطاعة، تحت يد لا تسقط منها

كاس الرمل

(لا غصبا، إلا وهي مبلورة

تطفو على التماريس التي جف عليها

النم، ومن

الغضب، من الصبر الطويل كصف من

العبد، هذه

الحاجة التي تطفو بوثية ولعدة.

إلى داخل الإناء المليء بنجوم مزيفة

هذه الحاجة

كجواد مسرج منذ الصباح يضرب

بحوافه جهتي،

هو مصنف ذاته ومسمى قصته (شعرا) ٢١ ولنعرض
أنتا وانقلهم ومسيبا شرم شعرا، قول نرى
الاسم يغير من حقيقته شيئا أو يزيده تعبير
الاسم شرفا أو جمالا ٢٢ ثم نواصل رايها لنقول
اعتراضها الأول حول اللغة التي يصبح دلالتها
حين يغير المراد من المعروفة للعبارة (فاللغة
تحاول أن تتخصص الملامح الباردة ونرمي
بذلك إلى تصنيف الأشياء حسبها يتبدل على
الفعل مهمة التفكير ويهيئ الإنسانية مجالا
للتعبير عن منطقتها وفكرها، ذلك في روعه
قصيدة الشعر تقع في خطا كبير حين تطلق
كلمة شعر على الشعر والنثر معا وبذلك
يصبح المقصود بـ يدل عليه الشعر أو النثر
ولأن التسمية تصد في الأصل نوحى الخلاف
بين الأشياء لا وحي الشيء، وفي وقت في
ذلك، صمما كدبة سيجل في الحلق اللغوي

أما الاعتراض الثاني يقول (يبنو لنا أن
دعوه النثر في احتكائها على الشعر، يستند إلى
تعريف له يصح الإلحاح كله على المحتوى
(المصنوع) فالشعر في نظر صاحب هذه
الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين فيها
خيال وعطفه وصور، وسواء بعد ذلك يكون
موروثا أو غير موروث لأن اللون في رأيهم
ليس شرفا في الشعر، وعلى هذا الأساس
يكون الشعر في نظره مخصص واحد هو
المصنوع. فإذا أردنا أن نتخلص للشعر
نعرها مشعرا من رأيهم هذه قلنا أنه تجمع
على جملة موحية فيها الإحساس والصور)
ثم تحت التعريف القوي للشعر الحديث تقول
(أنه ليس عاطفة حبب وإنما هو عاطفة
وورثها وموسمهاها وعلى ذلك هي قدرة
التقريب على حشد العواطف والصور في
نثرهم لا يعرب ما يكتبون من الشعر أي
نثرية)

ويرى الشاعر سلمي مهدي أن (قصيدة
النثر إنما فُضت فيه وبما أريد بها أن تكون
تسمر. ولكنها منطل شكلها مثيرا نثريا لا
شعريا، لأنها تعد إلى واحد من أهم عناصر
الشعر الموسيقي (الإيقاع المنظم) ٢٣ ثم

الناقدين وغالبية النقاد في البلاد العربية لا
يسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ
الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه
(شعر منثور) أو نثر هي وهي مع ذلك معجب
به ويقل على عرايته، لئلا على أساس أنه نثر
يحلج موضوعات أو بروجي قصه أو حينها، بل
على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن
تسمي اسم الشعر وهذا طبيعي من وجهة نظر
كل القصيدة النثرية، لئلا على العاديين أما النقد
يجب أن يكون أكثر جرأة - أن يسمي الأشياء
باسمائها الحقيقية وأما اعتبار هذا النثر الشعري
شعرا ٢٤

ويعلق جبرا إبراهيم جبرا على مجموعة
(في حب الأسود) لتوهيق صانع يقول (٢٥)
شعر توهيق صانع لا يحسن شيئا بطرحه
شكل القصيدة النثرية، بل يحقق الطريقة
الوحيد التي يمكنه من قصيدته ٢٥

ولابد لهذا الواحد من أن يرفض من قبل
حزبين وكان هؤلاء جلهم من أنصار الشعر
العربي القديم (المصنوع) الذين لا يحبون
منزلا لعلل الأنواع، الشعر بالنثر، لأن الشعر
قواعده واللفظ طريقته ولذا رأى هؤلاء أن
قصيدة النثر هيمن بشع وحش لا يخلق، ليس
في الأدب العربي وحده بل في الآداب التي
ظهر فيها وعذروهم في ذلك أن (هذه القصيدة
منببة على اتصال المستفصل، ليس في شكلها
وحسب، إنما في جوهرها كذلك نثر وشعر،
حرية وكود، فوصوبة متممة وفي منظم ومن
ها يبرز تباينها الداخلي وتنبع نقصانها
الخطرة) ٢٦

هذا التلصص - عا سورى برنارد في أن
ترده قول (بول فاليري) (أنه حظرات لا
يفكر عن نهيب العلم الظلم والغمس)
وهذا ما جمعت هذه القصيدة في الوصف قصه

تقف للشاعر نثر الملائكة راضيه لهذا
النوع معبده أن يجدده روعه لنحبيين لعودة
ويعبده يقول (٢٨) (من قال لهم إن النثر
يصنع وأنه لا يصح هلكه صفة الإبداع ولماذا
يحبسون أن نثرهم لا يكتب الإعجاب إلا إذا

للشكل الكلاسيكي الجديد أي لكي يقرر أن ينشئ
كتابة شعرية بالنثر، يمكن أن ينسحب
بجانب الآخر، لكن دور أن نتج على
مواله، ونور أن ينشئ معييره نور هذه
المقتضيات ظلل الكتابة الشعرية بالنثر بشيء
نفسياً، بمعنى أنه عطل لا ترى فيه خصوصية
بنوعها) ثم يصل في النهاية إلى عادة النظر
بنظير تجريه قصيدة النثر يقول (وربما أن
علينا أن نجد النظر في ما قلناه ومارسناه،
ومما ينصل بما سمعناه قصيدة النثر)

وتكمن القيمة الكبيرة في شهادة ادونيس
أنه من رواها الذين كتبوا عنها ودعوا إليها
وشجعوا على السير على نهجها بشدة لأن
المنعزل، على رصده إلى رصده رخص
تجربه وممزه وجد أنه من الصعب ابتداء
النوع من الخارج وهي هذه، تقول السفة
أفرونيه (من ل يفتقوا) (إن هذه التظلية
العلمية من العرب، إنما هي مفعلة في وجه
النوع الشعري والنافع الجمالي - الفنية، ولا
هذا هي الحجة الملحة التي طلع الجسر مع
المنطق والرمز والمكالم^١ وإذا أسطاعت هذه
التظلية (أي الترتيبية الغربية) أن تفتح
الجسر مع الرمز والمكالم والمنطق هذا
ينهي من معاصرنا (٣٥) (٣٥)

وعلى ضوء ما قلنا فمن من كتبها لا
يرى غيرها ومن رفضها لا يجد بداً من حيا
بها وجز الرغعة والرفص تبقى معلقة ليس
من السهل زدها، أو الوقوف عند دعائها أو
المتكئين صلاحيتها نوعاً شياً

ينطق حكمه العدي عليها يقول (إن قصيدة
النثر عربية في لغتها، ولكنها عربية في
نثرها النظري والتطبيقي) (٣٠).

وبعض د صفاء حلوصي هذا النوع
(قصيدة النثر) رخصاً بقا يقول (لقد كل من
جاء السائل على حركة الشعر الحر في
ظهر حركة أخرى أكثر سبياً عرف بـ
((حركة قصيدة النثر)) ويظم الله إليها ليست
بقصيدة ولا نثر، وإنما هي سلاسل وهزومات
تفرها تجد كلمات مرصوفة لا تخرج منها
بشأن (بدا) (٣١)

وهذه الآراء لا تختلف عما قاله العربون
عن هذا النوع في دأهم قد قلوا (إن قصيدة
النثر تحتوي على مبدأ موسوي وهذا، لأنها
ولدت من نثر على هوائين العروض وأحياناً
على الهوائين المعادة للغة) (٣٢)

وبناء ادونيس الذي وصفه البلاد (مع
حوري) بأنه (شاعر متميز من جيل هتم من
المدن الذين عكس عملهم الشعري بشكل من
الأنماط العروضية الكلاسيكية ومن الأشكال
الجديدة وبصفتها قصيدة النثر) (٣٣) مطلقاً أن
هذا النوع يسوي الطريق للمسود ولا من
اعاده النظر فيه هو لا وممارسه يكتب في
مقدمة كتابه (الأعمال الشعرية الكاملة) هكذا
(٣٤) (كتف لي الحروب أن كتفه الشعر
نوراً معييره كلية لتكليفه ورثاً، وإن الكتابة
بالنثر لا تقوم ابتداءً بمجر - الزعة
والملزمة ربما يكسرها النثر في وفوق
المحاولات الكتابية العربية، شعراً بالنثر تحت
الهيمه المعجزة لنجرب سبعة ولا سيما
تجرب قصيدة النثر العربية، ومثل هذه
النجرب لا يمكن أن تقدم للنص العربي
معيوليه، هو لا يقرر أن يستدعا إلا من
حسوسيته الشعرية - أنها وهذا مما أكد لي أن
الكتابة العربية شعراً بالنثر ترفض موهبة
بدعية وشعرية عالية، هي الصل الجوهري
لأول ونقصي لي ذلك معرفه عالية
بالموروث الشعري العربي ونقاهه فيه عالية
وبلك لكي يقرر أن ينتكر المقتضيات الفنية

هوامش الدراسة ومصادرها

- ١ - البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر / د
أبراهيم السامرائي / دار الفروق للنشر
واقفون - عمش / ٢٠٠٧ ص / ١٦

- ٢ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف
بوزيلارد ترجمة د. زهير مجيد معلّوم / انوار
المعلّوم / بغداد ١٩٩٣م / ص ١٣
- ٣ - انيق الحداثة وحداثة المعطاسلي مهدي. دار
الشؤون الثقافية العامة بغداد / ١٩٨٨م / ص ١٤
- ٤ - الأديب المعاصر (مجلة الاتحاد العلم للأدياء
والكتاب في العراق) ج ١ كاتون الثاني -
بغداد ١٩٩٠م / ص ٤٧
- ٥ - المصدر نفسه (مقالة د. حيد البست
جود / قصيدة النثر / ص ٤٧)
- ٦ - نفسه / ٣٩ مقالة مع خوري "شعر النثر
تحويلات جذرية في الشعر العربي"
- ٧ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ١٠٤
- ٨ - المصدر نفسه / ٩٣
- ٩ - نفسه / ١٠٣
- ١٠ - الأديب المعاصر / ٦
- ١١ - المصدر نفسه / ٤١
- ١٢ - الأديب المقلوب. محمد ظهري هلال / دار
العودة بيروت ط ٥. د. ت / ص ٤٠٢
- ١٣ - الأديب المعاصر / ٤٧
- ١٤ - انيق الحداثة / ٩٨ - ٩٩ (بتصرف)
- ١٥ - الأديب المعاصر / ٣٥
- ١٦ - انيق الحداثة / ١٠٤
- ١٧ - الأديب المعاصر / ٣٥
- ١٨ - المصدر نفسه / ١٠٥
- ١٩ - النوجة الصاعدة (شعر التفتت في
- العراق) / ص ٢٩٢
- ٢٠ - انيق الحداثة / ٨٧
- ٢١ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ١٤٣
- ٢٢ - انيق الحداثة / ٨٨
- ٢٣ - الأديب المعاصر / ٤١
- ٢٤ - انيق الحداثة / ٩٧
- ٢٥ - قصيدة النثر المعاصر / ١٨٣
مكتبة النهضة بغداد / ١٩٦٧ م / ص ٢٨٣
- ٢٦ - من مجلة شعر العدد ١١ لسنة ١٩٥٩م
- ٢٧ - المصدر نفسه / ١٨٥
- ٢٨ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ١٤٣
- ٢٩ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ١٥٠
- ٣٠ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ١٨٧ - ١٩٥
- ٣١ - انيق الحداثة / ١٢٨
- ٣٢ - المصدر نفسه / ٢٩
- ٣٣ - في التقطيع الشعري والثقافة / صفاء
خلوصي / مكتبة المتنبي بغداد / ١٩٦٦م / ص ٤١١
- ٣٤ - قصيدة النثر من بودلير إلى فيلاندسورف / ٧٠
- ٣٥ - الأديب المعاصر / ٣٩
- ٣٦ - المصدر نفسه / ٧٤ من مقالة د. خالد سليمان
(أصل النون)
- ٣٧ - نفسه / ٣٨
- ٣٨ - العراق / النون / ٢٠٠٦

التجربة الجمالية في شعر ممنوح السكاف

د. سعد الدين كليب

أما لك الذراع فيمكن سحدها بثلاث،
وهي الذراع العنبرية ذات المنحني
الرومانيكي، والذراع الزويوية، والذراع
التجريبية؛ وهي ذراع تنو لنا متكاملة فيما
بينها، على صعيد التجربة والنص معاً، عند
ممنوح السكاف

عثر الذراع العنبرية ذات المنحني
الرومانيكي عليه البيرة، هي المجموعة
التيمنع وذلك بدءاً بالجملة الأولى، من
المجموعة الشعرية الأولى "مسافة
للممكن مسافة للمسحوق" وهي - أي
الجملة الأولى - "الحرب رهيفي"، وانتهاء
بالجملة الأخيرة، من المجموعة الأخيرة أيضاً
"قصودنا والعناء" وهي "عشركم حربنا
حربنا بلا انواء"، مروراً بالمجموعة
العنبرية المنحنية - "الحرب رهيفي"
وبعد القصود والمجموعة، على مدار
المسيرة الشعرية؛ من دور أن يتم التحف من
"الأنا" الرومانيكي التي هي محور التجربة
من جهة، ومن "الحرب الرومانيكي" الدال
على نقص حد بين الأنا والآخر، بين الذات
العنبرية والذات الاجتماعية، من جهة أخرى
هذه شعور طامع بالأنا، يرتد في إساءة
النص، ولكن نمة أيضاً شعور طامع بالذات
مما هو اجتماعي، يندس جسور نسي من
مع ذات الحرب والإنشراح والمجر والوحدة

يصعب الكلام على التجربة الجمالية، في
شعر ممنوح السكاف، من دور الأحد
بالاعتبار عدداً من الذراع المنحنية والعنبرية
الطويلة، هي مسيرة السكاف الشعرية التي ينبس،
حتى الآن، في منبع مجموعة شعرية، تعطي
ما يهرب من ترتيب عالماً، وتلخص مواهبه
الشعرية من مجمل الطواهر والقصايا التي
عائها دائماً وموضوعياً، من منظورة
الجمالية، يصعد من تلك غني كل بعضها
يرتفع إلى مستوى الصفة الفنية، في هذه
المرحلة أو تلك، في حين يفي بعضها الآخر
دا حصور ملموس، عبر تلك المسيرة، وعياً
وملوكاً أي أنها سعت عن ذراع صاعقة
متفانية الحصور والتقدير، بحسب المرحلة،
في التجربة والنص، والمسيرة علمه، فعلى
الرغم من التحويلات الأسلوبية المتعددة التي
شهدتها تلك المسيرة، هذه استمرت تلك
الذراع، هي القصود، وفي احتكاف في
الدرجة، وهو ما يعني أن نمة إليه مخدنة نظم
علاوة الشاعر الجمالية بكل من الطواهر
والأشياء من جهة، والشعر وطبقة وتحتيراً من
جهة أخرى، ولعل هذا ما يجعل الحديث عن
تجربة جمالية نموذجية موحدة، ونص شعري
نموذجي موحث، في شعر ممنوح السكاف،
امراً مستكناً، على المستوى النظري، من دور
التحرف من الرفع في التعميم الحظي.

بالتمايز الشعري التي تلي اليواكيز الأولى للشاعر وإن يكن هذا لا يمنع من الاستدلال بها، إذا ما دعت الضرورة إلى ذلك

الفرغ من القعدة أو القنات في يوم مصطلح "الرويا" في القعدة الأولى الحديث (٢)، بين المعرفة الحتمية والمعرفة الحقيقية، وبين القدر هو القدر ووعي الواقع في صيرورته، وبين القنوة الحتمية والاستنواف المستعجل، وفي بصيرة الزكوي إلى أن الرويا تجريه مع التحصيل الممكن أو غير الممكن، بصرف النظر عن الأدوات أو العوائق المويهية إليها، من حتمية أو عطية أو لا شعورية أو ميتافيزيقية، وبصرف النظر أيضاً عن طبيعة ذلك التحصيل، وهل هي مأساوية أو ايجابية، اجتماعية أو وجودية، تقنية أو موضوعية الخ وهي مجمل الأحوال، فلي للزعة الروبوية، في الشعر، تقرب بالتحصيل، سواء أكلت منك في صباغة عوالم حلمه كزى، لم في صباغة صور هوية غرائبه شعري أي التحصيل الحلمي - إن صحت التعبير - هو الأداة الفنية للزعة الروبوية ولهذا لا غرابة في أن تتكاثر الأجواء والصور الغريبة أو غير المألوفة، وتتلأصق، في المعاني، صور الواقع الأليف وذلك بحسب الأسرار في تلك الزعة وقد قدم شعر القعدة العربية أملاً شتى من تحفب الروبا، ولا سيما في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين وإذا ما كانت قصيدة الروبا بوصفها نيزاً، قد تراجعت فيما بعد على ذلك لا يعني انتهاء الزعة الروبوية، أو انتهاء التحصيل الحلمي، في شعر القعدة لقد انتهت الزعة الروبوية، عند المكلف، بعد استحقاقها من المشهد الشعري، بوصفها نيزاً طاعياً وسمت قربة طاعية، في شعره، حتى المجموعه الأخيرة "الصومعه والتقاء" غير أن هذه الزعة قد تراوحت ألبه، بين المصنوع البشري اللاشعوري والمصنوع الوجودي الكوني؛

الأحد بين الفقراء أنا
والفرق في الصعراء أنا
والفرق في البساء أنا
والساهر في الأثناء أنا
والرافض بالاشلاء أنا
لكن هل تسمعي يا من تقرأني

هل تسمعي؟ (١)

إن ذلك النقص بين أنا والآخر / الاجتماعي هو الذي يجعل الحزب الروماتيك مريجاً من التمرد الفردي والرهف الاجتماعي، مريجاً من الرخص والحجز أو الإحصان به. ما قد يولد نوعاً من النقص أو التباين في الشاعر والموقف في النص والشعيرة عامة، بين التردد والركوص، بين الشهوي والروحي، بين الأسرار والذاتي والتعبد النفسي - الجمالي ونحن، هنا، لا نذهب إلى توصيف الشاعر ممنوع المكلف بقى نموذج للشاعر الروماتيك، من مثل صديقه عبد الحافظ الصوفي مثلاً، بل نذهب إلى أنه لم يخرج تماماً من معطف الروماتيك، ولا سيما على صعيد الموقف الفردي من العالم، وذلك بالرغم من تحولانه الأسلوبية المسننة، في إطار العداثة الشعرية، قد سهمت تلك للزعة في صباغة وعيه الجمالي وطرازي تعامله الشعري مع الطواهر والإنشيد من حوله، ومع الشاعر والهواجم في ذاته معاً أما بالنسبة إلى الزعة الروبوية، فقد ارتفعت وبرزت، اعتباراً من المجموعه الثانية "في حجرة الماء" التي شهدت تحول الشاعر من الروماتيك الصوف إلى الحديث ذات المعنى الروماتيك مع الإشارة إلى أنها سوف تمسح، من التراسم، المجموعه الشعرية الأولى؛ ولكل اختلاف تجريه بها عن سبق التجربة القوسجية، في شعر المكلف، وعياً وأسلوباً؛ ولكونها أشبه

من المعلوم في النزعة التجريبية بأن أشبه بالذهنية الدينية، في الحدثة الشعرية والجمالية عموماً، هذين بالإسكندر الكلام على حادثة من نور تجريب، في الإيقاع واللغة وقصوره، وقبليه الفنية علمة، وفي الموضوع والمنظور والتقديم أيضاً وقد شملت النزعة التجريبية تلك القسويات جميعاً، عدد مرسوم الكشف، بوصفه أحد شعراء الحداثه غير أن نزعة التجريبية أقرب إلى أن تكون نزعة استلوية حياء، وشكلانية حياء بحر، من أن تكون نزعة جمالية كلية، فقه محولة بروب هي اللون وعلقة القول، من أجل الكشف عن خفيا "موضوعه الأخير" وهو علمه البصري بمختلف طبقاته، ولك بساليب مختلفة، مرة بملوب القصيدة الطويلة، ذات النية الملحمية أو النية السريية، ومرة بقصيدة القصيدة، وأخرى بقصيدة النثر وهكذا يختلف الأساليب النصية، من دون أن تختلف العوالم وفهواجس وأدوي، ومع يؤكد شكلانية النزعة التجريبية، عند الشاعر، هو الميل الشديد إلى اللغوية التي يمكن اعتبارها نزعة فاعمة ذاتها إلا أنها تذهب إلى اعتبارها، هاء، أعلى أشكال تجليل النزعة التجريبية، من منظور أن اللغوية تجريب شكلاني في اللغة وقد راوّل الشاعر هذا التجريب بدءاً بمجموعته الفنية، حتى وصل إلى نزوته، في المجموعة الثانية "على مذهب الطيف" التي هي سماج التجريب اللغوي، في المعلم الأول حيث يحاول الشاعر بناء نصه الشعري من العوالمات اللغوية المستقلة، والألعاب التركيبية وقصره وقصوبه، والابتكارات أو الانشقاقات اللغوية الأمر الذي يؤدي إلى نوع من الفعاض اللغوي الذي قد يشتت هضاء النص أو يوسعه من دون دلالات مهمة أو حديده، ولكنه فقص لا يمكن حده أو الاستعانة به، وما تلك إلا لأن النص، هي هذا المعلم أو ذاك، قائم في لغة ساعيا على الفعاض اللغوي، و السبولة اللغوية المتدفقة، من غير صواب وطوبه جمالية، صحيح أن ذلك الفعاض يسور في تلك الهلجس الأساسية

وكثيراً ما كان الشاعر يتم بين هذين المصمومين، بشكل يبدو فيه تلك النزعة ذات طينية ذهنية وجودية في أن ولهذا في التحليل الحسي، لديه، غالباً ما يتهص من العوالم اللاشعورية والتخمينات الوجودية الكونية، علاوة على الدلالات الشهوية فقه باء، جمع أو مزيج بين الفصلي والشعري والوجودي الأمر الذي يجعل النص الشعري، معوهاً على هراءات متعته وسبانيه في الوقت نفسه أو يجعله أيضاً متشابهاً في الكثير من الأحتيال أو إلى النص الشعري، عند الكشف، فهو في الأعم الأغلب، على عوالم و هواجس صفية وخفية - شهوية متشابهة، غير مميزة الشعريه وإذا ما كنتم نص معاير، فعلياً ما يعود الأمر إلى أن الواقع كل قد طرق باب الشاعر بفقه، دفعه إلى الخروج من شرعه الرويا النصية يظهر ذلك في بعض القصص ذات الطلبل السياسي الصلبي وقد يكون من المعتد أن يشير، هاء، إلى أن للشاعر مرسوم المكاف كثيراً من القصائد السياسية ذات الطلبل الرسمي وقبليه العروصية التقليدية غير أنه لم يفهم بجمعها في ديوان أو مجموعته، كما لم يشرها في مجموعته السبع ولعل الأمر يعود إلى احتلالها الشديد عن مواقف الشعريه وعوالمه الصفائية وعلى أنه حال، فإن ما اعتمد الشاعر في مجموعته السبع، بهض غالباً من نزعه الروبويه التي تكمل ونزعه الفرديه ذات النحبي الروماتيكي وقد اسمعت النزعة في بناء نص شعري من حجارة الرويا والأحيلة والشهوات المتكويه والمطه من حجارة "الآلام" مهوره ومنزعه، ومن حجارة "الجسد" - أو مخلولاً معاً بول

من أين تختصر النروب

لأنهذه العنكوت يد قمر الظهيرة

فطلي خريطة جسمك الفئوس

تكنم ثم تتفصح السريه (3)

الحجارة أو الترعات إنما أوردنا النظر في الآلية التي يعاد بها إنتاج الداد والواقع جمالياً في شعر ممدوح السكاف، وهي آلية تصفية تحيلية لأعطية في الالذنه

يمكن تحديد تجربته الجمالية، في شعر السكاف، تحت تجربة عذائية، في العمود الأول فهي تمحور حول مفهوم العذاب، وتوسعه في نموذج جمالي محوري، وهو المصعب أو العاني. ولا كذا يصوغ مواد بالشكل الذي صاغه به عطى الرغم من كثرة برداء معزبات الجمال بمختلف مظاهره الطبيعية والإسقية، والحسية والروحية، فإنه يصعب القول إن الشاعر ينسج تجربته على مفهوم الجمال. أما المصعب في ذلك، فيمكن في أن تلك المظاهر عاكساً ما يتم النظر إليها من منظور الفقد أو الإحساس به أو التخوف منه فتبدو داب "جمال سامع محزون"، بولت الحصرة لا العنطة، وينشر الوحشة لا الأمان بل حتى الجمند الأسوي الذي يكاد يكون المثل الأعلى في الجمال، عند الشاعر، كثيراً ما يتمزق بعراء الحزن، أو يبرأ الصورة، فيجرح بذلك من عتصره الجمالي القصفي، ليبدل في عتصر ملثيم، هو مزيج من العنوية والعذاب، من الاستجمام الداخلي وللتسامح الخارجى ولهذا فلي الشاعر قلب صاع مفهوم عن الجمال الحسي، بالرغم من احتلال هذا الجمال مساحة واسعة جداً، من صورته العنية وتقويماته الجمالية. وإنما راح يصوغ تصوره عليه أو رغبته القشوية فيه أي أنه يصوغ - أنه المعصية فيه وبه أيضاً وقد يقال، هذا، لماذا لا يمكن اعتبار ذلك الجمال الدافع المحزن هو مفهوم الشاعر عن الجمال في الطبيعة والمراء - الانسج والتسمر أيضاً وبهذا يكون المفهوم المحوري لديه هو الجمال بطبيعته تلك *

لأنك في أنه قد يصح ذلك، فيما لو كل الشاعر، في ندحه الشعري، ينسج إلى ذلك النوع من الجمال، أو يرى فيه مثلاً عطى، أو يرى في مثل هذا الجمال دلالة على التناحل أو

النصر - وهو غالباً العرف المصقية - ولكنه يودي إلى التصحيم والزهل في كل من الهائض والخص معاً فالألفاظ أنت حصوراً من المعنى وأكثر كثافة منه، حتى جنو أحياناً وكثرتها هي المعصية للجمالية في ذاتها يقول في مجموعته "على مذهب الطيف"

ما زال لي نشر على نشر الكلام

له قصائده كما صبح الحمام

ولي هوداج

نابيات دانيات

سافرات نائمات

جملت بناء مملكة من الأحلام

شادنتني على صرح سريع

هانم من عسجد الأوهام

شيد لهرى القفوي مقصوراتها التوسني

بلفاظ حزينة غريبة

بجملات . وحيدات

ترشح قلبي كالغمر .. (٤)

فهو يعني برعته التجريبية - اللغوية أو لونه الشعري الذي يهجم به عليه الحلمي الشهوي بهدف المسعة أو التعريض أو التصعيد، وربما أيضاً بهدف التعمية على هواع روعي أو عتبه وجونيه

وبهذا يتكامل بناء النص الشعري، عند ممدوح السكاف، من حجاره الفرعة للعربية و الروبوية والتجريبية - اللغوية مع احتراز، لابد منه، وهو أن يباء النصر من تلك الحجارة لا يضي في موادها من حجرفه الظواهر والأشياء والفهم الساتنة جماعياً وعائياً بهذا لا يستطيعه أكثر التصحيم روبويه أو تصفيه أو تعريبية إلى الاجتماعي يبدل مع الهواع حين يتم طرد من الذات والافتادة معاً يتبدل ذلك في الصورة التجريبية والتفويم الجمالي المعز، والدمج الثقافي الخاص، في الحد الإنسي ١ غير أننا في وفوها عند تلك

إذا ما دعينا إلى أن شعر السكاف يومئذ، يقوم على تلك المعادلة ماثلتي هي الأسير في النموذج الثاني أيضاً

فالمفهوم الجمالي النموي، هي هذه التجربة، إذاً، ذو مفهوم العذاب وقد تبلور في نموذج جمالي مهيمن، هنئاً، أو كاد، مختلف النموذج الأخرى، من مثل النموذج الجليل أو العباسي أو القرويجدي وهو نموذج نصفي، يمثل ذات الشاعر ووعيه وشواغله النفسية وفروجه والاجتماعية، من دون أن يؤدي ذلك إلى المصالحة بين الشاعر وبموجهه العباسي بالضرورة، صحيح أننا أمام شعر غنائي، وأمام شعري معنوي، ولكن الصحيح أيضاً أننا أمام هي بعد ابتاع ذات والواقع، هي لحظة انفعالية خاصة، يصعب فيها التمسك على مجمل شمع الشاعر

وعلى أنه حال، بين النموذج العباسي المطروح يحل على الموقف الاجتماعي والفروجي النهائي للشاعر أو للذات الشعرية في النص من المجتمع والعالم عنه وهو موقف سلبي، رافض، لما هو سائد في العلاقات الاجتماعية، أي أن نمة موهبة لغافية وابتدولوجية، يتم تصورها جمالياً، ليست شكل النموذج العباسي، ولكن من سطور ان النموي الجمالي، لما هو اجتماعي خاصة، بنطوي على عذبة تعريفت غير جمالية (٨)، هي الأسير، بعد انتاجها روحياً، بشكل تظهر فيه معاناة لما كانت عليه من قبل وهو ما يجعل النموي الجمالي متعدد الدلالات والمسويات وكذا هي الحال، في النموذج العباسي الذي هو، في حقيقته، نموي جمالي كلي سلبي للتأخرة أو للعلاقة بها بقول ممنوع السكاف، في صورة من صور تلك النموذج

لنص ما فتح وجهي ..

إنه يرك من القطر، أعرفه

مستقع .. هل كنت شيباً بالغا ؟

طفح صديدي .. اغالي .. ؟

النماذج العباسي والفروجي، في كل مظهر من مظاهر الرجوع غير أن الأمر ليس كذلك عند الشاعر فهو يعاني من وقوع الجمال في الثلاثي أو الروال، ومن خوفه عليه بالمعنى الشهوي والروحي معاً وهو يسعى إليه صافياً، لا نكثره تمنعه أو حزن لكن ما الذي يعطيه إلى ما كان يرى الجمال وملء عنبه النموذج ؟ يقصد من الشاعر يسعى إلى جمال صلب، مخطط، مبدئ، إلا أن تجربته الروحية العنابية هي التي حرمه فعنوبة بالعاب، فيتو الجمال هي دائماً، لا لأنه كذلك في طبيعته، بل لأن النموذج العباسي لا يستطيع أن يراه إلا كذلك ولا أنزل على هذا من الكثرة الكثرة من الصور الغنية المجزية أو المعرعة، المبيسة على معرقات اللذة والحطه وقشورة واللذة على الجمال المكد المعطف من مثل

الحض عيني عنيك، تلمين بهدة ظلمنا
حائمة بالاطيار الخضراء، الاجنحة،
فراشات الصبح الجذلي

وشمس الانهر (٥)

لمسدة الوعد أوفت بوعدي

فقال هواء وملحت عطور وعنى نهار

(٦)

الجمر هنا يتوهج امرأة من بوح قبح
وعطر الصنبل

في الرويا نقي عنيك بظلالها (٧)

لكن هذه الصور الجزئية المبيسة على اللذة، لا تبني كذلك، هي سيقاها الشعرية والدلالي، حيث كسبت دلالات هي أقرب إلى العذاب منها إلى العذوبة، وما ذلك، إلا لأن قصده النص الدلالي هو فضاء عذابي وكأنه يصبح القول إن الشاعر لا يفتي تلك الصور اللذوية، إلا من أجل تعميق الإحساس بالمقد وحقيقته الأمر أن كثيراً من اللطيف الزامية، هي للنص الشعري، عند السكاف، تنهض من تلك المعادلة هذا الجمال فعلياً أو شعورياً، حيث يتم استحضار الجمال وبينه، هي الآن نصه، إشاعته الإحساس بعدائه وقد لا نسلح

الشهوية لا تحل بالضرورة على مفهوم "العدول" التراتبي أو مفهوم "الدوران" المتناهي، كما أنه عند نزول قبلي مثلاً فهي شهوية المحتجب غالباً لا شهوية البطل أو "التبيل" أو "الايق" بمعنى أنها شهوية التوارى النفسي والوجودي لا شهوية التفكك أو الانسلاخ أو الاستعراض بل ما يؤكد ذلك هو كثرة التلازم بين الله والألم، والعبيطة والحسرة، والجمال والفقد، فهو لا يستطيع أن يتخفف من حمولته النفسية والروحية العنابية، حتى في مركز الدوران لديه

هل تذكرين رصيفاً

بمنا على كتف الرصيف

متعاقبين كبير عمين

تلتحقا بتدو الخريف

جسد يشق عذوبة

مؤسداً جماً الفيف

روحان تتفلقن، تتفلقن في وجه وهيف (١٠)

وبما أنه لا يستطيع أن يتخفف من تلك الحمولة، حتى في مركز التوارى، فلا غربة في أن يطلق منها في موقفه الوجودي فظهر الوجود ترسماً وكله وجود محفل، مثل، أو وجود- قائم على العيش أو على الخطيئة ولا يعود الأمر إلى طرح فلسفي وجودي أو تبني مسيحي، وإنما يعود إلى موقف انفعالي جملي مليء من الوجود الاجتماعي، يرفع عبر التعميم الجمالي إلى المستوى الوجودي وهذه عليه شائعة، في الفن والفنر خاصة حيث يعتم الفرد على الاجتماعي، والاجتماعي على الإنساني الذي يُعتم بدوره على الوجودي وفد صور الدائرة، يعود الوجودي-الأعلى الفردي شمة، أذاً، طيفاً عذبة في التعميم الجمالي الذي من هذا النوع، كما أن فيه بؤرة أساسية، يصعب الوصول إليها، من دون وعي التجربة الجمالية وبديتها النفسية والسبب في ذلك أن كثيراً من التعميمات الجمالية هي تعميمات مخالفة

لا .. ليس وجهي

لا أرى وجهي بهراتي

ونكني أشاهد مقبره ..!

أنا .. أبالغ .. أم اغلبي .

حطمت مرآتي، لأحيا دون وجه

حطمتها .. كيلا أرى يوماً جرحي لمؤثره ..!

(٩)

إن شمة صورة ممطرة صالحة، تبدو أشبه بالحالة المرصية بصياً وعصوباً وهي إذا ما تفلقت بصياً مع صورة وجه الحطينة في بيته المشهور

أرى لي وجهاً شوه الله خلقه

فلتج من وجه وفتج حامله

فأبداً يختلف عنها دلالاتها، في إحاطتها على موقف كلي مليء من الذات والمجتمع. شعوره العجز والاضراب من جهة، والرصد والتمرد من جهة أخرى فالتموج العدائي، بهذا المعنى، هو نموذج متعرب متمرد، متكفى على ذاته، وممتص من الفعل الاجتماعي، ويبحث عما يست وجوه الغري صياً وروحياً وبما أن الجمال هو "فصويته الروحية" الترابية، ضد الاضطراب ومظاهر القبح المختلفة، وتشكال المساء الإسماعية، فمن البديهي أن يتصرف التموج العدائي إلى مركز الإسماع أو التوارى وهو الجمال، يتصرف بالنظر عن مناهج للروحي أو الطبيعي أو الحسي الشهوي وبما أن معظم المساح العدابية هي ملاح ذكوريته، فلا ينز في يكون مركز التوارى، لديها، هو المراه - الأنثى كما تلحظ عند ممنوح التكاف، هي مودجه العدائي وربما الأصح أن نقول في مركز التوارى لديه، هو الجسد الأنثوي بعيداً، وهو ما يعني أن شمة شهوية تبني، هي تلك النموذج، شهوية ما نقف تطل عن بصها، في المصوغ والصورة والدلالة لكن تلك

طسعية أو مينغورية توجه وعيه الوجودي
«و تصنر عنها مواقف الوجودية. وإن كل
الشاعر ممنوح الكشف يصنر عن برعة
روبوته - تحصيله فهي لا أكثر من برعة
مبينة على ما هو يصنر أولاً، يحاول فيها
الشاعر أن يسي علفه المَحْصِل الذي يحتمل
التعميم على الاجتماعي حياءً وعلى الوجودي
حياءً آخر

هذا أنا أعزى من الأثواب

منفرداً لسمت الريح

تصفعي، تكثني بلا وجه، لأجسد

بلا كينونة في الكون

يا الله ضمني وجودي المائت الظمان

للأجدر في الروب (١١)

ولا شك في أن ذلك التعميم هو الذي
يوسّع مساء الروب، ويمنح ابتداءً، ويسمح
النص الشعري بمسومة التصير الجمالي عن
اشفاق ومستويات عدة، لا يستطيعها من برعة
وكذا هي الحال في النموذج العادي الذي لن
يكون من نور ذلك التعميم إلا صورة شخصية
للشاعر

ولكن إذا كتبت هذه التجربة هي تجربة
عادية، بجمع فيها النصي والاجتماعي
وقوجودي، وكل نموذجها المحوري هو
النموذج العادي، وكل لجسد الأنوي هو
مركز النوارب النصي في النموذج والنص
مما، هذا عن جمالية المكل، في هذه
التجربة، وهل هي الأخرى ذات ملامح عادية
أو أن لها شخاً آخر

يعزل النقد حتماً عبود. في معرض حديثه
عن علاقة الشعر السوري - في السنينيات
والسبعينات من القرن العشرين - بالطبيعة
"لقد قام الشعر السوري المعاصر بكل جنائز
طبيعية، يدفعه إلى ذلك تلك المواقف
الاجتماعية والميمية، وذلك الإحساس
بالكأنه واللام وفقدان القدرة على المصرة"
فن الكفن الذي نسجه الشعر السوري للطبيعة
لم يقلل خيوطه من كره الطبيعة، أو النفور

بكل شيئاً، وتصور شيئاً، وغالباً ما يكون
المصنر أنش كلفة من المكل، وأكثر حظونه
على المستوى الاجتماعي - الثقافي أو
السياسي وما يزيد في تحي تلك التعريفات
المحاولة هو الرضا عليها بالتخييل العني، أو
تجريبها بالصورة العني الأمر الذي يجعل
التعريف - وهو رأي نظري - مده حياءً، أو
ظاهراً عياءً، تتعدّ قراءتها وتنوع ثرائها
الجمالية، وتضاعف من ثم، طيف ذلك
التعريف والحقيقة أن النموذج الجمالي المجت
هنا يمثل تلك العملية أصلاً ممثلاً حيث
تتعدّ طبيعته وإساقه، وذلك لإشمله على
الخاص والعام، والجري والكلبي، والعرضي
والجوهر، من علاقة المدع بالظواهر
والأشياء والعيم

وبها في النموذج العادي، هي شعر
ممنوح الكشف، حين يرى الوجود مختلفاً
مقالاً، أو أشبه بالبحث، فيما يسعى إلى القول في
الوجود الاجتماعي الذي يعقده هو المحتل
المثل الأشياء بالبحث فالنموذج الوجودي
سجد قدره خارجيه للموقف الاجتماعي،
وليس هو المعني بالتعريف السلي، وإن كثرت
الإحالات الدلالية عليه، بل في تلك الإحالات
نبتص، في مساقه، بما هو نصفي - هدي،
وتقفي اجتماعي ربما لن إنكليه النموذج
العادي قائمه في ذاته الفرديّة، بعد ما هي
قائمة في السياق الاجتماعي، أو أنها إنكالية
العلاقة فيما بينها، فلا غراه في أن يحول
النموذج العادي على القوائم النصية الفرديّة
المأرومة، هي أحد ممنوحه، سواء أكل ذلك
على المسجد اللاشموي أو المسجد لملطفي
وبهذا قد يكون الموقف الاجتماعي تصاً ضرة
خارجيه للموقف النصي فلا يندز، بل، أن
يكون الموقف النصي نورة أساسيه في الموقف
الوجودي

قد يبدو الأمر غريباً، بعض الشيء، ولكن
هذه هي حال النموذج المطروح، في شعر
الكشف فهو يعني رسم نصية واجتماعية،
أكثر مما يعني أزمة وجودية - ظوئية وزي

الغنية والروية - التحيلية، لعل فيها ألقا
مترجماً يقول

* أيها المنتظر

انظر

الاتساع يتمادى في الضيق

بينهما جثماني تحت حجر أسود (١٣)

* بينين حافيتين ضارعتين باكيتين

أهرب من مضيق في فضاء

ثم أوغل في رحيب من فضاء

مطر ممي كاتدمع ينحب

أو جراح من دماء

ومعي رياح من هزام

في صحاري من غمام (١٤)

* وأنا انهزم على نفسي

أكلوق كالقفقذ،

أحضنتها بفضائي المبهوث

كانت شمن في ثوبي الجمود

تقتضض أضلاعي، تسطع حمي،

تجلدني بسباط نايبة

أغلقت الدافذة

وأرغيت مشاركتها، وتوسلت: اموت

(١٥)

تلك مطلع مجتزأ من ثلاث مجموعات
شعرية منباعة منبياً، تغطي ما يقرب من
عشرين عاماً، من مسيرة الشاعر. وهي جميعاً
تتصدر من جمالية الأمكن الصعبة المطلقة فعلياً
أو شعورياً. وأنا ما أشرنا إلى أن الأجواء
التي يلبسها البزعة هي العالية على الصور للعبة
الكلمة، هي شعر السكف، في هذا يعني أن
كثيراً من تلك الأمكن قصبة هي أماكن مطلقة
بؤسها، أي، أماكن مثلاً لذات أو التمرج
الذاتى لوجه والإعتراف وبجعل سبب
الرؤيا، لديه، منحصراً، ومحدوداً بما هو بصلي
أولاً. ولعل الأصح أن نقول أن تلك الذات هي

منها، بل على العكس من ذلك، إن هذا الكفن
مستجته النفس المتكلمة بعد أن سقطت
مشاعرها على الطبيعة " (١٦) أي إن
الطبيعة التي من المعروض أن تكون مركز
التورب النصي والروحي، كما هي الحال في
الرومانكية، أصبحت شبه بالصورة النفسية
لذات الشعرية المسكفة

إن جمالية الطبيعة، هي أغلب شعر
السكف الذي يسمى جليلاً إلى المرحلة التي
درسها عوي، لا تنجو من تلك الحكم النقي
هيحة نصية عدائية أخرى، بالرغم من
الكثير من الصور والمضامد الملأى بالعبوة
والخيور. فكثيراً ما راح الشاعر يستند
المسرة من الطبيعة، ولا سيما في اللحظ
الضيق التي يلجأ إليها الجسد المتعسر، بين
أحضان الطبيعة، ولكن في المقابل، على تلك
الأحضان كثيراً ما صبق أو علق أو
تتصخر، أو يبدو مرعاً شمساً بسط الأت
هو تائه متعب، أو جنة هاضة ولا فرق بين
الثقة والهاض. فالصفا الشائع الذي يصحبه
الوهم لا يختلف عن المكن الصيق الذي
يشعله الهامد، من حيث الوظيفة والدلالة في
الشعر أو الفن عامة ولا يفر من الإنزف
هنا، إلى أن هناك حصوراً لاها للظفر، في
شعر السكف، لكل من معرفة الجنة والالها،
ومعرفة الصباغ والدلالة. وفي الحالتين، أنه
دلالة مكشوفة محورية صاعدة وهي -للة
الصيق بمعنى جمالية المكان، في هذه
التجربة، هي جمالية الأمكن الصعبة والمعلقة،
هي الدرجة الأولى، أما الأمكن الواسعة
والمعوجة، طما بروحي بالإنساع والانهاج
هي أما أنها تحيل على فراغ المحب،
المصنوع، أو أنها تميل على التصحر، هي
الإعتر الأعلى الأمر الذي يجعلها - أي
الأمكن الواسعة - مثقفة معلقة، بالنسبة إلى
الذات الشعرية أو التمرج الذاتى إن جدران
الفراغ أو التصحر لا تختلف عن جدران العر
أو السبي أو العرفة الصعبة حيث نعدم
الحرية والحركة، وتتمسك الذات في عوالمها

في الشعر السوري، على هذا النحو من القول وإعادة القول في الموضوع والهجس والأروبا، من نوع تخيير جوهري. ما يعني أن تلك التحولات بعثت في الأنماط الأسلوبية والشكلية، ولم ترتفع إلى المستوى الجمالي الكلي ولا يبرهن من أن شكر تلك الترويض الصاعدة على هذه التجربة، عبر المسيرة الشعرية والحقيرة أو اختلاف الشاعر عن أبناء جيله من الشعراء، لا ينافي عدد هذا الأمر بل يبعده. في مورد منه يرتفع درجة الاهتمام بالجانب الإنساني بوصفه جسيماً مجرد رمز أو دلالة، وطحن العوالم النفسية، وحررت الخطاب الأنيولوجي والسياسي حاصلاً، واستلهمه الفرع التجريبي - اللغوي، إضافة إلى فرعه العربي ذات النحى الرومانيكي. في كل ذلك جعل النص شعري، عد السكاف، معياراً بشكل ملحوظ، ليس سواء، من أبناء جيله إلى نص مغاير، يفر عن تجربة مغايرة من غير أن يعطي مفهوم المغيرة، هذا، أي حكم قيمة نقدي.

وبما أن هذه الفرع سوف توقف عدد التحول الدلالي، من المعيار التكرار، ولا بالتعليق التي وسعت اللغة الشعرية، في ذلك النص ولا سيما في مجموعة "على مذهب الطيب" التي رفعت عنها التعليق إلى مسوفاً الأعلى حيث بات التعليق شبه بالتصويت، في حصص المعطع أو القصيدة

لمسودة القول، هذا التحول

هوكل حاله حالاً لحال

فأنا على القرب دراً وأنا

على البعد قربي ووصل اتصال

وأنا تغربل في الدرع غمراً

وأنا صعود قهبال الثقاب

في الحال وقف توقف عدي

وعندي للحال حال الروال (١٨)

إن أمثال هذا المعطع أكثر من أن

التي حدثت جمالية المكلل بنجرها النصية - المذبذبة، مصيغ الواسع، وأغلب المعق - ولوثت الرويا لملكه "ما تقل هذه لألفية نجم على صندق / في زمير الصيف، فيض الشتاء إلى الهلوس صمم" (١٦)

غير أن استلاء الأمكن الصيغة المسقطه والمطلبة البؤرة، فطياً أو شعرباً على شعر السكاف، لا يمنعنا من القول أن منه مكثف أثير، فطماً أيضاً بالصيف، في تلك الشعر، وهما البحر والحنيفة أما الأول فيجوز على الحرية والحيوية والإشباع، وتحيل الحقيقة على الغبطة والسود والهدوء النفسي وقد دل كل منهما، هيملاً خاصاً، من الشاعر سواء أكل ذلك على المستوى الدلالي، أم على المستوى الحسي - الشهوي، حيث يلحظ ارتباطاً بين الضيق الجسدي وكل من الحنيفة واليبر، في حصص النصوص (١٧) لكن حضور دينك المكثف صليل جداً، هيملاً بالأمكن الأخرى، من مثل الصعراء والفير والحره والغاف والحرفة والمصيق والجحيم الخ.

وبذلك، فقد تكلفت جمالية المكلل وملامح التجربة المذبذبة وطبيعة النموذج الجمالي المطروح، والأروبا الشعرية وقد تكامل كل ذلك، في صياغة نص شعري يمثل التجربة الجمالية الخاصة بالشاعر مدحج السكاف، هيملاً وتحديلاً ولغوياً

ونرى لزوماً علينا الموقوف عدد القول الدلالية المهيمنة، على ذلك النص، عبر مسيرة السكاف الشعرية. إن تالغز من التحولات الأسلوبية المتعددة التي مرت بها تلك المسيرة، يصبح الحديث عن نص شعري موجي هيم، عد الشاعر، هيماً يتعلق بالموضوع والأروبا والهجس والصورة وقلعه الأمر الذي أدى، في الكثير من الأحيان، إلى نوع من التكرار أو النقص الداخلي المتناقص، هيماً بين المجموعه الشعرية الواحدة، أو هيماً بين المجموعات كافة وقد يكون الشاعر مدفوع السكاف واحداً من أصوات قلعه، من أبناء جيله

هو أحد حوامل المنعة الجمالية، في الشعر خاصه، في ارتفاع رجعته بما يحاور وتلقيه الإنشائي، يخرجها عن نسق الفني العدم، ويحيطه عتقا أمام المنعة الجمالية بل أمام الشعر أيضا

يمكن تلخيص التحول الدلالي المهمة، على شعر المكاف، بخصمه أنساق من التقنيات المتوافقة والمتصادمة، كما وردت في ذلك الشعر. وهي تقنيات متواصلة ومكررة، على نحو لا تكاد تجد فيه عي الفصل الواحد، أو المجموعة الواحدة، يترجف متعقبة. أما التقنيات فهي ثنائية الجسد والروح، وثنائية الماء والنار، وهما تقنيات موازنة، بصفتها ذلك الشعر. وهناك ثنائية النور والظلمة، وثنائية العلم والجهل، وثنائية الحبيطة والألم، وهي تقنيات متصادمة. وإذا ما كانت التقنيات المتصادمة مفهومة بالمعنى الشعوري أو الغريزي أو الطبيعي والنفسي علمه، بحسب كل سقته على حده، فما ليس مفهوما خارج النص هو تلك الشرائق بين كل من الجسد والروح، والماء والنار، إذ إن مختلف الأنماط الثقافية الدينية والطبقية تؤكد التصادم، في تلك التقنيات، بصرف النظر عن حضوره الفعلي أو غير ذلك بل إن السطوئية الدينية عامة، تعرض ذلك التصادم، وتوسم عليه جملة من المفاهيم النبوية والأخروية. ولأشياء هي بطول ثنائية الجسد والروح، حيث تم النظر إلى الجسد، في التصوف خاصه، بوصفه مادة كثيفة مبنية، وإلى الروح بوصفها عتصرا لطيفا شريفاً. إن هذه المنظور لمحض، عند الشاعر، في ثنائية النور والظلمة، ولا لمحضه إلا إنرا في ثنائية الجسد والروح. فلا تصاد أو تقصص بينهما، وبذلك من منطلق في الجسد هو مدح اللذة وهو حاضن الروح معا ومن تونه لا لذة ولا روح، كما أن غيب الروح يعني غيب اللذة الذي هو الأساس في اللذة، عند الشاعر. ووجهة الأمر أن تلك التصاد لمحضه وأصمحا بين الجسد والروح، لا بين الروح والجسد أي أن الجسد الذي يصور

نحصى، في تلك المجموعة، فهي مجرد ألاعب لطيفه صوبيه يبدو وكثيها منعة في ذاتها. ولعلنا لا نبلغ في القول إن منعة الشاعر الجمالية، هي مثل تلك للمصطلح، لا تجوز المنعة الصوبية ما فيها من تسخيم وتطريب. وإذا ما كان الشاعر قد اسهب، في استخدام هذه الطريقة في تلك المجموعة، قد كان قد اسهب في طرائق أخرى، في بعض مجموعته الشعرية، من مثل المكررات القصية، والتركيب الصوري، والنبوة الإبداعية العقلية. مما يدل على طبعان المنعة الحسية في هذه التجربة الجمالية - الشعرية سواء أكانت منعة لطيفه صوبيه أم منعة حسية شهوية، تتعلق بالجسد الأنثوي، مما ذكرناه سابقاً. ولا ندري إذ كان يبلغ في هذه الفات إلى أن المنعة الحسية، لطيفه أو شهوية، هي المنطلق والمآل، في هذه التجربة، بالنسبة إلى الشاعر. إن تلك المنعة هي التي صنع بموتجه العدائي أو دابة الشعرية من الموت على الطريقة الرومانتيكية. فمة دائماً منعة حسية، في الأنتظر "اعزاء المرأة لا يلزمه إلا عتير (١٩)" و "مطحون بهزائم الروح، وأبنا عملي في الكلام" (٢٠) و مجددا القصيدة الحربية والمحب، أما شراعتها فمجد المرأة العفري (٢١)

لا شك في أن المنعة الحسية هي أحد مستويفات المنعة الجمالية في الواقع والفن معا. غير أنه لا شك أيضاً في احتصار الكلي بقجوني أو بلحد مسبوقة، سوف يودي إلى التخبين أو التسطيح أو التسيط، للكلي الذي هو، هذا، للمنعة الجمالية التي سطوي، أصافة إلى الحصى، على كل من المعرفي والنفسي والروحي. وبهذا أيضاً لا يعني التعليل الكلي مع المنعة الجمالية، عن شعر المكاف والآن فكيف يمكن أن يكون شعراً. ولكننا نؤكد وقوع بعض النصوص، من أمثال ذلك للمصطلح خاصه، في المنعة الحسية المعرطة التي حالما نرول بالفرع من النص كفيه أو فزاعة فيلزم من أن المنوى العلوي - الصوتي

والغير والألم. إن هذه الأقطاب الثلاثة هي نفسها التي وسعت جملته المكال، في هذه التجربة، بالتقريب والاحتراق والظلمة والبرودة. وبهذا فإذا صح الكلام على الكثيف واللطيف، فيمكن القول إن الملاء الكثيفة المتبدلة هي تلك التي تحملها أقطاب الظلمة والغير والألم. أما العنصر اللطيف الشريف فهو المتحيز المرغوب فيه من ينسجم به من حيويته ولذويته وحريته مطلقة غير أن هذا المتحيز الذي هو محور ثبوت الدلالة، في شعر السكاف، فلما تم الإعلان عنه، نصبا بشكل فني يجعله يحتل - مساحته النص والرواية، قد ذهب تلك المساحة في مجملها تقريباً إلى الأملك قصبة والمعلقة، وإلى مشاعر الألم والحزن، فهو، إذاً، متحيز من عرب ميمس، في النص والجزية معاً. أما الأدلة على ذلك، من شعر السكاف، فهي أكثر من أن يحل عنها. فليس نتم نص، لديه، بحلول من المعداد الدالة على الظلمة والصيق والحزن والألم، مما يقع تحت الأقطاب الثنائي من التقابل المتصادم. وقد كثر شراً، في مطلع هذه الدراسة، إلى أن الجملة الأولى، هي المجموعة الشعرية الأولى، هي الحرب رهيبي، " وإن الجملة الأخيرة من المجموعة الأخيرة، هي " اغلركم حربياً حربياً بلا رواء "، وفي هذه تلك عالم من الحرب والكافة والحزن، شعرياً على الأقل، وبنيهما أيضاً بعض الانتماءات التي بعيد إلى المتحيز حضوره الرويوي، وإلى الذات الشعرية توارثها النصي والروحي. وعلى الرغم من أن حضور معداد المتحيز المرغوب ليس بالمتصل نسبياً، فإنه يعطي حضوراً مهمناً في السياق النصي، في أغلب الأحيان. ولعل هذا يكون واحداً من أسباب غياب الصراع الرسمي أو صموده، في بعض القصائد حيث يغلب الصوت المعر - على الحقل والمسلح، وهي الألم والبصيرة على الطريقة الروميكية من دون أن تعدد الأصوات أو تنوع أو تتصارع؛ وكذلك من دون أن يطور الموقف الشعري من حال إلى

إلى جثة هو يقص الروح. أما لجسد الحي المذل فهو الروح ذاتها

• قرأت في كتاب جيمس قصيدة الروح (٢٢)

• دعني ميتاً ينفو بجثته إلى جسد بلا مثوى (٢٣)

• هذا شرع الروح بطوى

.....

هذا انكسار الجسم يدخل في مفاهته إلى قاع جديد (٢٤)

• وأسند روحي على جسد شق كالروح

وانداح في موجة من أثر

وانفو إلى جسد ناب في القفل

تمتم كلثوم - (٢٥)

• قفماي ترتضان من شلل

وروحي في انهيار (٢٦)

ويبدأ على استحضار الجسد يعني استحضار الروح، من باب التبريد لا من باب التقيص. وكذا هي الحال في تقايع الماء والثلج التي يلحظ فيها الترتيب الذي ردفاً للماء، هي أغلب الأحيان. وذلك من منظور الحيويته التي هي سمه ههما معاً مع الاخترايين من التعميم التام، حتى تتفعل مع رموز ولالات شعريه، لا مع معاهيم ومصطلحات فلسفية أو علمية، كما أننا نبحث عن تجربته جمليه، لا عن تجربة كيميائية

إن نظرة في الأقطاب الأولى، من التقابل المتواضعة والمتصادمة، وهي الحشد والماء والنور والملم والمعلقة، موفت تصل إلى أن تلك الأقطاب مجسمة هي المتحيز موضوعاً أو شعوراً أي أنه العالم الذي دور حوله روبا الشاعر، ونصمى إلى استجالاته فهو المتحيز المرغوب فيه، هي مفاد العالم المعيش الذي تشكل بعض عناصر التقابل المتناقضة ملامحه الأساسية، وهي الظلمة

- ٤ - السكف، ممدوح على مذهب الطوبى
اتحاد الكتب العرب، دمشق - ١٩٩٦
ص ٨٧/٨٦
- ٥ - في حصرة الماء ص ١٤
- ٦ - فصول الجسد ص ١٥٠
- ٧ - السكف، ممدوح الصومعة والعقاة
اتحاد الكتب العرب، دمشق - ٢٠٠٣
ص ١٥
- ٨ - راجع في ذلك المرعي، د. إواد الجمل
والجلال دار صلاص، دمشق ١٩٩١
ص ٢٤
- ٩ - السكف، ممدوح فبهيرات اتحاد
الكتب العرب، دمشق - ١٩٨٥ ص
١٩/١٨
- ١٠ - السكف، ممدوح الحرز ريفيتي اتحاد
الكتب العرب، دمشق - ١٩٩٤ ص
٢٦/٢٦
- ١١ - على مذهب الطوبى ص ١٠٥/١٠٤
- ١٢ - عبود، حيا النسل البري والجميل البري
وزارة الثقافة، دمشق - ١٩٨٢ ص ٩٩
- ١٣ - الصومعة والعقاة ص ٣٣
- ١٤ - على مذهب الطوبى ص ١٤١
- ١٥ - الفهارات ص ١٢
- ١٦ - الصومعة والعقاة ص ٣٧
- ١٧ - راجع في ذلك فسيبي الجور وحديقة
الكتاب، في مجموعة " على مذهب الطوبى "
ص ٣٧ و ١٢٢ على التوالي
- ١٨ - على مذهب الطوبى ص ٢٩/٢٨
- ١٩ - الصومعة والعقاة ص ٧٢
- ٢٠ - نفسه ص ١٣٦
- ٢١ - نفسه ص ١٩٣/١٩٢
- ٢٢ - نفسه ص ١٥٠
- ٢٣ - على مذهب الطوبى ص ١٠٥
- ٢٤ - فصول الجسد ص ١٧
- ٢٥ - نفسه ص ٢٧
- ٢٦ - انبهيرات، ص ٣٥

حال، أو يناسي في حصاره النوعية سواء
أكل ذلك في القصيدة الوهمية أم القصيدة لم
الطوبى. وإنما إن الأمر كذلك، فلا عربة في
أن بيده الشاعر حرياً وينتهي حرياً، في
النص والفرجة والمسيرة كلها، ولا عربة
أيضاً في استعلاء الأماكن الصيفة المطلقة على
روح الشاعر وبموجه العادي المسحب من
الفعل الاجتماعي، أي المنسحب من الصراع،
والحال بمنحرف لتد، في الأماكن المسعفة أو
في العراء

ويكفي الآن لي حصة اسماءه

ويحضنتي برالته

فلتحتف الومض الحب

في قنمي من رهز

يفلجه يخالجني

ونسلط في غفلة لذة التذات

يكفي ... (٢٧)

ومن أيضاً يكفي بهذا الفز، من الحور
الغدي مع بحرية جمالية - شعورية، لها
حضورها الخاص، في المشهد الشعري
الصوري المعاصر، بما تنسج به من طبيعة
عداوية رومانتيكية، وأسلوبية حدائية، ونوع
حسي شهوي هي قلعة والجسد الخ

الهوامش:

- ١ - السكف، ممدوح في حصرة الماء دار
الجليل، دمشق - ١٩٨٧ ص ٨
- ٢ - راجع في مصطلح الروي وعلاقته
بالروية صمد، د. دة لة الصورة الفنية
في قصيدة الروي دار مجلة القشتلي -
١٩٩٦ ص ١٧٢/١٦٥
- ٣ - السكف، ممدوح فصول الجسد اتحاد
الكتب العرب، دمشق - ١٩٩٢ ص ١٣٤

٢٧ . الحرري ريفي. ص ٩٦/٩٧



الحداثة في المسرح العربي

فوحان بلبل

١ - في معنى الحداثة

جميع أمور الحياة منذ قديم الزمان كانت تندر - تحت واحدة من تسميتين قديم وجديد وما الجديد إلا الحديث والحديث يعني القديم بعد أن يتصمته ليصبح - بعد مرور بعض الوقت - قديماً يعني حديث طرأ ليوم معه بالفعل ذاته وإذا بكلمته كلها - بعد تطاول الأزمان واستداد الدهور - بشكل حياتها في جميع جوانبها من قديم يتجدد ومن حديث يمتد في جذوره إلى القديم.

وهذا الجديد للقديم قد يمسر بهوده فكانه التوالد للجدد من رحم القديم وقد يتخذ شكل ذات عذبة نطن معها أن البشر يحسون ثوره في مجال ما من مجالات الحياة ألم يكن القطر والكهرباء انقلاباً ثورياً عذبا في العلم مع أنها تراكم للعبير المتدفق وولادة طبيعية لتطور البحث العلمي* ألم يكن الرومانسية - مثلاً - ثورة على الكلاسيكية مع أنها في حقيقتها استمرار لأصول الفن والادب القديمين بعد بصافة بعض القواعد والتخلص من بعضها بحيث نشأت الرومانسية بها للكلاسيكية بعد أن صممتها* ألم يصل الهجوم على أصحاب الشعر الحديث في الوطن العربي إلى حد اتهامهم بالمرور من الدين والوطنية وبأنهم عملاء الاستعمار والصهيونية مع أن الشعر الحديث في حقيقته ليس إلا تطويراً وتحديلاً للشعر القديم في الصورة والشعر؟

في التزيين الأخير من القرن العشرين استمرت هذه العملية في استبدال الجديد من عناصر القديم لكها أطلق عليها مصطلح (الحداثة) بدلاً عن مصطلح الحديث أو الجديد ومع أن لفظة (الحداثة) تعود إلى ما يعرف من ثلاثة قرون في أوروبا، فإنها لم تتخذ شكلها الحديث في الدلالة على الجديد إلا في القرن العشرين وعبرت هذه اللفظة إلى جميع حروب الفول والفن ومن أحطرها الشعر الذي شغل الحداثة فيه حالة يراد بهجراً بعد ما كُتب رداد عوصاً وإيهاماً ثم أصبح هذا اللفظ - لآله على حرد إنساني عام في مختلف شؤوب الحياة المادية والروحية - وما هي في حقيقها إلا أسرار للجمعية الغنيمية في ظهور قواعد واعرف جديده تنصم قديم الحياة ويصنف إليها أشياء بعد أن تسقط منها أشياء فماداً حلت البشرية في فهمها العادي المتعارف هذا عن مصطلح الحديث أو الجديد واتجهت إلى مصطلح (الحداثة)؟

كل ما جرى أن هذه العملية القديمة جرت في التزيين الأخير من القرن العشرين بطريقة تبدو الدنيا معها وكأنها تنور على ماضيها لتخلص منه بشكل مطلق، بل وسعر من هذا الماضي في كثير من الحسي والعصب بل إنها جاءت بلفظ جديد هو (ما بعد الحداثة) وهذا المصطلح الجديد يعني أن (الحداثة) نصها صارت قديمة وصل من الواجب الثورة عليها بالتحدي ذاته والعصب ذاته والمفردة ذاتها على مختلف البشرية في العلم

على شجر الكواكب في انفسهم جديد لم يعرف
البشرية مثله من قبل وهكذا تحول الأرض
إلى قرية صغيرة لا يمتدح أن اقربها يعرفون
ما يجري في قحي المجاور فحسب، بل
ويعتمدون أسلوب الحياة فيها يكاد يكون
واحداً أو يطعم سلوكها إلى أن يكون واحداً
وإذا ظل لكل شعب - رغم كل هذه الرغبة
الجوفه في النوح - عذاته وطريقه في
الحياة، قد نتج عن ذلك كله أن اسلمت تعكير
الاجيال الضالة في النمر - على سلطة الاسره
والدولة مغليه بل وكذا سطايق فاجما ذهبت
هي انهاء المصنوعة نجد انفسه على الحكومات
وعاليد الاسره واعرف انجتمع والتزج قد
أحب حدا من العنف والحده والفساحه لم
نكن نصل من قبل إلى هذه الترجه هبما سلف
من طريق البشر فكل كل شئ في جميع
الشعوب رغم من كل شيء وساحر من كل
شيء.

إن كل شعب من الشعوب ما يزال له
هوسه في أسلوب إداره شؤونه وله تراثه
الماضي الذي يحكم تصرفات حاضره وله
مشكلته الوطنية والقومية التي تزي به إلى
الخلاص مع شعب اخر أو إلى التصالح معه
والحكومات كلها خائرة في كنهيه صمط
شعوبها إما باسم الديموقراطية التي كثيرا ما
ينبو رائعه حتى في عرق الدول التي تدعي
الديموقراطية، وما باسم الديكتاتورية التي
تدعي أن الأمن القومي يدعوا إلى قسمة
حديثه لا تدري اهي لوعص السيطرة أم
للحفاظ على حياة مواطنيها والشعوب كلها
تسبون محكومتها كائنا ما كانت اتعاهن
ورغم العده الذي يضم شعوب الأرض إلى
فسمين متافرين غني باه ودهر ميهوب،
على افراد هذه الشعوب يسمون إلى نظيد
تصميم بعضا في شؤون الحياة وهي
التصرفات اليومية ومع أن هذا التقليد
يتصرف من الشعوب الضعيرة إلى الشعوب
الغنية - ويتجدي إلى النمط الأمريكي أولا
وإلى النمط الأوروبي ثانيا - في ذلك يؤكد أن

والشراب والجنس والدين واللباس والتفكير
والفن يعاقلها شكل الأرض بالخصائص العالم
الجزم ليصموا مطها اشكالا جتنية صعبا
لأولى انها ليس لها قدامة من ناحيه، ولا
تحتزم القديم من ناحيه تأتي مع أن هذا القديم
يشكل التسج الحقي لكل ما قننه الحائه في
مختلف مناحي الحياة من مسألة الطعام
والشراب إلى أرقى أشكال الابد والفن ذلك
أن البشرية مهما حاولت أن تخرج عن سنن
الكون فإن تستطيع ولذلك فإن كثر الحداثة
رغم كل مزاياها الا صورته قديمه للتجديد
الذي لابد أن يأتي من قلب القديم لكن هذه
العملية المعاصرة التي سميت (الحداثة) كل
لا بد أن يعال بوربها ومزدهج بهذا الشكل
الصانع لأن الحياة صعبا قنمت لها اصبل
هد الإعلان

واعتقد أن التطور الهائل الذي حدث في
ظل العولمة من ثورة في الاتصالات ومن
اشتبك بلدى الأرض مع بعضها البعض
اشتبكا متبادرا في كثير من أشكال الحياة
اليومية والعامة، جعل العروق بين تصرفات
الإنس بقل بل وجعلها متطابق رغم اختلاف
الشعوب وعاداتها فشكل عرص العاه
واحدة عن طريق القديو كليب الذي يكاد يكون
ذا أسلوب واحد بغضاعف متشابهه رغم انماه
العاه التي أمم وشعوب ذات موسيقات مختلفه
والعرق الرياصيه يتحرب لها أنصلا ويحرب
عليها أنصلا من مختلف دول العالم حتى بطر
انها ليست هرقا جتنيه بل هي هرق وطنية
والاطعمة تنقل بينها من بلد إلى بلد ومنها
أنواع التسمير وما يضمها من أنواع المهور
والتصنطف والمهندات والأثريه تنقل بشكل
مفترق أو غير مفترق دول العالم حتى بطر
الإنصاف بالذواء المصنع الجاهر للإنصاف
هائز لحيص التي تمتح للمعامل في هذا البلد
أو رات ومثل ذلك أنواع كثيرة من
المصنوعات من السلف إلى المصنوعات
والمط اللبس وما تعرض من سلوف هردى
تنقل من بلد إلى بلد بموغة البرق وكلها تقوم

المسافة بين المسرح اليوناني ومسرح الكتيبة ثم تلاه من تطور بطيء حتى يتسارع التغيير في القرن السادس عشر والذي يليه في فرنسا وإنجلترا والمساهمة من الكلاسيكية الفرنسية وتبين رومانيتها لا تقل عن غيرها.

أما عند نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين فقد تلاحف المسرح في صدامات كل يردك بطرق كلما مصيب في زمن القرن العشرين وإذا بهد القرن للعجب يجعل يمزج وتوارف في المسرح ليس هذا البحث مجال ذكرها خلاصة وانها كانت كثيرة قد يصعب احصاؤها فلا يكاد سفسلاصكي ينهي من وضع منهجه حتى يكون تلاميذه قد نلوا عليه ويصو بعض قواعده وهو على حد الحياة وعلى اعتراضات طلابه عليه وباتى تلاميذه هؤلاء يهضمون بعض ما علموه من حصص للأستاذ الأول وهم أيضاً على حد الحياة ولا يكاد يسر وتفريقه يوصلون كتابة النصوص الى الحكمة المنهية التي كانت للشكل الأخير للدراما حتى يهضمها تلاميذه بعده اساليب لم يكن مسرح اللا محقول الا واحدا صغيرا منها ثم يتوالى التفرؤ والمصبرون في العرض المسرحي وفي الكتابة الدرامية وكل هذه التمزجات كانت تشكل مجيذاً وحديثاً في المسرح طفق هذا الأرض ولم يهضم على بلد أو بعض البلدان وبدأ التجديد في المسرح في العلم - عند نهاية القرن العشرين - يصبح علمياً فلا يهضم منهج سفسلاصكي ومزجاً وتلاميذه على روسيا ولا يهضم المنهج الملحمي على ألمانيا بلد المتسا بل يخرق المسافات والبلدان فيصيح صيحة عامة في العالم ثم يتبع مذهب الميت في تراكب الدنيا ثم وصل الأمر الى حد الانتقال المسرح فلا يكاد عرض مسرحي في بلد ما بعدم (حديثاً) في مناحي الأداء المسرحي حتى تتخالطه بقية البلدان بمزج - يقدمه هيبا وقد يكتب أفلام الفيديو وعروض التلفزيون والمهرجانات بهذا الانتقال المسرح لكل جديد في العرض المسرحي.

ولكن كل هذه الأساليب او المدارس او

ملوكا ما أحد يصبح علمياً عرض منه ر غير أنف المفكرين وزجل لتزييه والآاء ولا مبدل الى ر - انتشار حد النمط المتغلب بين أفراد الشعوب إلا إذا لعب البشرية ما وصلت إليه من وسائل الاتصال لتحديثه وهذا شيء مستحيل.

إن هذه الرغبة الجارفة الى التغريب في التفكير والتصريف من ناحية والتشعور الدخلي بالمرء الذي يعم بكل الأرض من ناحية هذا اللذان يتوكل الجذر النصي والفكري للحداثة التي تعني زعماء قديم موروثةا يهضم، وتقدم جديدها يهضم ومن هنا جاءت لفظة (الحداثة) التي هي شيء معاصر للحديث أو الجديد مع أنها في محصلة الأمر سترج تحت معنى الحديث أو الجديد وكل من أصيب هذه الكلمة مصطلحاً لا في الحياة فحسب، بل وفي إنتاج الفكري والأدبي والفني.

٢ - معنى الحداثة في المسرح

لقد كان المسرح واحداً من ميادين هذه العملية الغاية في التحلي عن مصطلح الحديث أو الجديد التي مصطلح (الحداثة) وشمل المسرح في هذا المجال كمثل مختلف مناحي الحياة والفن والأدب.

ولكن يصعب بهذا على مفهوم الحداثة في المسرح وكيف أصبح هذا المصطلح علم النفا فيه نذكر من المسرح كل - ربما مبدأاً للتجديد فلا يكاد مذهب قديم أو هي فيه يسفر حياً من الأرض حتى يهضم به التغيير الذي كل جديد، فطلب الكثير مما أرسى راق فذهب من هواد الم هضم الواقع يتركز الأرومسية التي يصعب من قبل الكلاسيكية الم هضم مرحلة تشخيص بكل ما ورثه المسرح عن فروع اليونان وهي الشعر الأرسطي.

لكن ذلك كل يتم في مساهلة رمزية متباعدة قد تصل إلى عدة قرون فما أبعد

الدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو
العائلة وأنهى هذا القرن إلى مثل كل
الثورات وإلى انتصار رأس المال العلمي
بشرائه لم يعرف في تاريخه المظلم وشعرت
البشرية بحجزها أمام شراسته وصوبه
فحطمت في المسرح كل قواعد المسابقة لتبني
مسرحاً محجراً عن يمينه وكل المسرح
التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس
الصاعق

هذا الكلام له دلل قاهر لا يمكن لأحد أن
ينفي فيه وهو أن المسرح التجريبي في
جميع اتجاه العلم ولد معه وأحده وقد وصل
إليه كل شعب وحده دون النقل عن شعب آخر
وإذا بعصر المسرح التجريبي الحديث قد
ولدت مكتملة في كل بلد ثم أخذ كل بلد يستل
التأثير والتأثر مع البلد الآخر في تلك القارة
التي هي مسرح العالم الدولي للمسرح
التجريبي الذي عقد دورته الأولى في بداية
ثمانينات القرن العشرين ود بعروضه تطبع
مسرحها بحاصلاتها في كل بلد من بلدان
العالم في غير مهرجان القاهرة حتى لو كانت
العروض لا تنتمي إلى المسرح التجريبي
والملاحظة الهامة في هذا التبدل أنه لم يطور
المسرح - التجريبي ولم يعبر أركانه لأن هذا
النوع المسرحي الذي هو فيه الحداثة هو في
الوقت نفسه فيه المعبر عن تحطيم هذه
الحداثة فكأنه النوع الوحيد في تاريخ المسرح
المعبر عن استبدال أنواع جديدة منه كما كل
التمثيل في هذه القارات وللمعاصير التي سبقتها
وهذا يعني أنه ولد كاملاً نفعه واحده وسوف
يموت كله معاً واحدة ومبني ذلك أنه حداثه
المعبر البشري عن الحلم بالمستقبل وليس
حديث البحث عن أفاق جديدة في أحلام البشرية
التي كتبت دافعاً لتطوير الحضارة وطلبت
بالمثل الرهيبة

المساح هو أبه تسمية أرت لاطلاقها على
مجموع الممارسات في الغرب العشرين حطفت
على أركان العرض المسرح التقليدي وهي
- ص مسرحي يستند إلى أركان بناء
الدراما أو يصممها في أشكال جديدة قد تغلب
الأشكال المسبقة

- عرض مسرحي يقوم على إبراز النص
المسرحي ويستند إلى ممثل يتلقى أداء (الدور
المسرحي) في أشكال وأساليب جديدة قد يعبر
الأساليب والأشكال

- جمهور يتلقى تشديد المسرح بما
وعرضا في كل الأشكال التي يتجهز إليها
وكل ذلك كله يعني أن العملية المسرحية
تجذب وأن المسرح يصبح باستمرار حديثاً
وأن المسرح يتابع ما كل جزري عليه من
التجديد منذ نشأته قبل أكثر من عشرين قرناً

لكن المسرح في العهد الأخير من القرن
العشرين دخل منطقة جديدة لم يعرفها من قبل
في تاريخه الطويل وهي أنه يمر أركانه
الثلاثة المسافة (النص - عرض النص - ممثل
الدور المسرحي) وأقام علاقات جديدة مع ركنه
الرابع وهو الجمهور هنج عن ذلك كله
المسرح التجريبي الحديث يعاصره الجديدة
التي سيأتي بيانها بعد قليل

ولا شك أن المسرح التجريبي الحديث
قد ورت جميع التجديدات التي سبقه في
القرن العشرين لكنه وصممها بطريقه بها معها
أنه ليس جديداً أو (حديثاً) في التطور
المسرحي يتضمن ما سبقه ويهجه في أن
واحد، بل كل تعالاً على كل تاريخ المسرح
وتلك هي (الحداثة) في المسرح وكل في
الوقت نفسه تحجراً عن نزوة عصر ثوره
الاتصالات في ظل العولمة كما كل معبرا
عن يأس وعزلة الإنسان في العالم

٢ - علاقة الغرب بالمسرح التجريبي
لما علاقة الغرب بالمسرح التجريبي فهي

الغرب المعشرون كل عصر الثوره
الاجتماعيه في العالم وكل في به نبينا

الأصلي وهو العرب أم كل قديما عند اصحله وهذا يعني أن المسرح العربي لم يكن (تقليدياً) للمسرح الأجنبي، بل كان (تقليدياً) له و(استفاده) منه وهذا التمثل والاستفاده كانا موضوعين ضمن ظروف العرب ومرحل حياتهم خلال هذه الفترات ونصف القرن التي عرف العرب فيها المسرح.

أما المسرح التجريبي الذي ولد عندهم مع بداية عهد تسميت القرن العشرين، فقد ولد عندهم في اللحظة نفسها التي ولد فيها هذا المسرح في العالم فكلوا فيه مجدين غير متقذين ثم احدثوا تبدلاتاً فائزاً والتأثير مع غيرهم من أصحاب المسرح التجريبي في العالم ولكن هل يتكامل عندهم هذا النوع المسرحي كما اكتمل عند غيرهم؟

الجواب لا

وعدم اكتماله هو الذي يحدد موقع المسرح العربي المعاصر اليوم من العالم، كما يحدد أفاقه التي يسجد بعمقه يسير فيها، ويحدد له مفهوم (الضائقة) في المسرح العلمي وهو الذي سيحطه يتحلى عن هذه الضائقة ليعود إلى (الحديث) أو الجندب.

وعدم هذا الاكتمال للمسرح التجريبي العربي ليس لأنه صعب أو مستحيل عن تطور المسرح في العالم بل لأنه هوي أحد يتحول من محاولات العرب استكمال أبنائهم فيه، إلى أن صاروا قادرين على إيراد اكتماله عندهم.

أنا نحن العرب - مع استثناءات قليلة جداً لا يحسد بها - لن نستطيع تحقيق عنصر المسرح التجريبي أي في حياته المسرح لن نكتمل عددياً وإذا حاولنا تحقيقها صوب تسعى وراء وهم مسرحي كاذب وهذا المعنى سيهدتنا الكثير من فترات الذبابة في المسرح وهكذا سنظل ندور طويلاً في حقل فارغ قبل أن نعود إلى سواء السبيل في شال مسرحنا ولكن نوصيه المصنوع من هذا الحكم حتى لا يبدو جائراً لأن من إيجاز عناصر هذا المسرح

علاقة هريدة لم نشبه ما سنبها من تأثير المسرح العربي بخبره وأعتقد أنه لن يكون لها هماً بعد نشيئة بها.

المسرح العربي منذ ولادته كأي ركض لا هنا وراء المسرح العربي منذ عصوره القديمة حتى ما قبل العهد الأخير من القرن العشرين وكتب النقد الأدبي العربي مليمة بكيفية نظم العرب للمسرح ونظمهم لا لغواؤه فحسب، بل ولمختلف مدارسه واتجاهاته، وكثيراً ما كانت المنعزلة المسرحية العربية يعيش عند العرب بعد أن ينهي موجبتها وتأثيرها في العرب ولعل التمثل الواضح على ذلك أن جورج أبض تلمذ على يد التمثل الكلاسيكي الشهير (سوليول) ونقل أسلوبه إلى مصر ومنه انتقل هذا الأسلوب إلى كثير من الدول العربية في حين كثر المسرحيون قد هجروا هذا الأسلوب والتمثل لأحر على ذلك أن تأثيرات مسرح العيت والألعاب عرفت لها العرب بعد عدة سنوات من ولادتها في العرب وفي حين التحضر هذا النوع من المسرح في العرب وراء ما يزال يتحول في تصوره الكلب وعروض المخرجين.

ولا بد أن أذكر أنني أرى في ذلك صبراً على المسرح العربي أو انفصالاً منه على العكس أنني أرى في ذلك همة له لأن استغله وتركوا تماماً حاجته بلانهم إلى هذا الفن ويتعلموه كما يتعلم أصحاب الحاصلات ما يخصهم دون شعور بالفتن أو نكر على التعلم وأحدس منه ما هو ضروري لهم من أن يعمي قلوبهم عن سبيل ما هم بحاجة إليها مما ليسوا بحاجة إليه ثم يصممونه نظائريته التي ناسبهم فكثروا فيه طلاباً مجدين نظموه عن غيرهم وحاولوا أن يمتثلوا عندهم الفهم فيه ثم صار عندهم أداة لموضوع مخزكمهم الفكري والاجتماعي والسياسي والوطني فكثروا بأحدس من استلذتهم ما يغضب مشاكل المرحلة التي يعيشونها ولا يفهم بذلك أن كل ما يأخذونه معاصراً لهم في المنبع

الطريقه انقرص من الكنية المسرحية ومن هنا جد أكثر العروض المسرحية باقي تحت عنوان (نصر وأحزاب قلا) أو تحت عنوان (نصر قلا وأحزاب قلا)

هذا الإلقاء ليس كنية المسرح أو هو تطور من الألب المسرحي الذي يعني العرب طوال قرن ونصف هرب إلى امتلاك أدونه حتى حفظوه منذ بداية سنيان العرب المعشرين

والإلقاء بناء العرض المسرحي المتكامل أي - بقصوده - إلى تميز وجود الممثل بطلا للعرض المسرحي، بل صلا جروا نقوبا من بناء العرض التجريبي ولا تريد مكثفه عن مكثفه قطع للذكور والإصاغة هنا الأمر في عروض المسرح التجريبي أن الممثل عدو المقترح لكنه عدو لا على عنه فاستخدمه المخرج بطريقه حفيه عن عيون المشاهدين بدواع الماكياج والإصاغة للحافه والإسراف في المسوغات أو الإقحبه بل وصل الأمر أحيانا إلى حد وضع الشباك أو التستر الشفاهه في مقدمة الممر - فكن الجدار الرابع الوهمي صلا موجودا بطريقه تحجب الكثير من روح الممثل وهه لتبقى على جسد

لكي الإلقاء الأكبر للممثل هو أنه صلا محروما من أدائه (نور مسرحي) ومصورا عنه وكلما يعرف أن العمة الكبرى لإبداع الممثل هي في اتفاده لنوره ومن أجل هذا الإثقل انشئت معاهد التمثيل وبسبب هذا الإثقل نهوت مكانه الممثلين وكل يعرف أيضا أن بناء الدور لا يقي إلا من خلال مسرحيه منه البناء الدرامي كقنا ما كانت المسرحيه التي ينتمي إليها وهذا البناء المنق يقوم به الكاتب حين يرسم شخصياته عبر الحكيه وتطور المصراع وصراجه الحبكة وحيز السمعى محرجو المسرح التجريبي عن المصور المسرحيه لشهة حرمو الممثل من أداء الدور المسرحي وصلا مهتمهم أن يستحرموا جسد الممثل لتكوين الجسدي للعرض وكل تلك انهيار لما بناء

الذي يطمح العرب، وكيف يترك أثره عليهم مع أنهم اليوم يجنونه النوع الذي يواكب للعصر

٤ - عناصر المسرح التجريبي

يقوم هذا النوع المسرحي في مجمله على تعريق أصول الدراما في كل أركانها ويوعي ذلك إلى بناء عرض مسرحي جديد مختلف كل الاختلاف عن بناء (العرض المسرحي المتكامل) الذي سبغ الإنشاء إليه وهذا العرض المتكامل لم يعمل إليه العرب إلا بعد تطور طويل وتعلم كثير من الممر - وقد وصلوا إلى بناء العرض المسرحي المتكامل منذ بداية عقد ستينيات القرن العشرين وبذلك تحول المسرح العربي من حق الهوية التي كان عليها، إلى سبق الاختلاف الذي صلا إليه مع بداية تلك العقد المنير

أي بناء العرض المسرحي المتكامل كل يعني أن للمسرح العربي وصل إلى التحفة التي أحد فيها يحتل مكثفه المتسوقه مع الممر - هي العالم ويعني أيضا أنه أحد يمتلك أدونه لتصبح هنا عرقا في الثقافة العربية وفي النشاط الاجتماعي

هذا العرض المسرحي المتكامل صوبه المسرح التجريبي وعصف به وألماه ولكي يحقق هذا الإلقاء بعد تمر عناصره كلها وألماه بدلا منها عناصر جديدة

وأول عنصر للقاء هو (النص المسرحي) همد بذاته بصيغ الفرب المعنوي - وهو لحظة ولاده المسرح التجريبي في الوطن العربي وفي العالم - غابت النصوص المسرحيه عن حثيث الممرح العربي وأصبحت صلا نصية بكتيها الممرح هي أغلب الأحوال وهي أشبه بتسليو للعرض المسرحي وهذه اللغة الكلامية موب بمجرد انتهاء العرض ولا يمكن لتريق مسرحي آخر أن يعصها وهذه

لبناء قاعدة الاتصال الحي مع الجمهور وقد اكتسبها تراجع الإقبال الجماهيري على المسرح منذ سنوات بحث في حرصنا كل الحرص على إبعاده عنه وبإت محلاتنا الجاهلة في استعادة الجمهور لكن ما يبيته في سنوات نهضة في ساعل ثم يصعب عليك أن تستعيد البناء ولكن ثوبه بفضل كل محلاتنا في استعادة الجمهور

بعد هذا العرض للمسرح التجريبي ودوره في المسرح العربي المعاصر نصل إلى السؤال الأساسي وهو ما حالة هذا النوع المسرحي وإلى أين ماله؟

٥ - مستقبل المسرح التجريبي العربي

إن المسرح التجريبي الذي توصل إليه العلم في قديم الأجر من القرن العشرين كأي تغييرا عن بطن الإنسان وعقله وعجزه عن التغيير فهو إن شيء مختلف بلينا عن نوعه وأهداف ما سبقه فكل نوعا جديدا لا يجمعه بما سبق إلا الاسم بل إن المسرح التجريبي القديم كثر ينبغي نوع البشر إلى التجريب الاجتماعي وحرصهم على الأمل بيقومر اما المسرح التجريبي الحديث يفتقد التجريب السابق عليه

هذا المسرح هو الذي يقول عنه إن العرب لم يستطيعوا الوصول إليه ولا تعميق حصائصه الكفيلة إلا في القليل النادر الذي لا يعد به وهو الذي أن يستطيعوا الوصول إليه مهما جهدوا

وسبب ذلك أن العرب لا يستطيعون - مهما بلغوا من اليأس في حوزهم السياسية والاجتماعية - أن ينفوا من أحوالهم وأملهم بالمستقبل المشوي موقف الصانع المعاصر هم يشعرون بقلقهم لكنهم في اعتقادهم لا يستطيعون الإسلام لهذا المعجز وهم معززون في نزوح الشعور بالحرلة غير

المسرحيون العرب قبل عصر المسرح التجريبي.

ونتيجة لاتعدام الأولويات المسرحية على خشبة المسرح العربي اتجه الممثلون المغاروبون ومع هذا الإعدام أو الإعدام للممثل حين أمثل الأبطال العربية المعاصر والإستبداد المحسوس وأن بهذه المعاهد تقدم للحركة المسرحية العربية (مستحسن) يجيدون بناء حالة معينة أو مشهد صغير ويجوزون عجزاً مطلقاً عن بناء الدور المسرحي ومن يعرض على هذا الكلام يمكنه العودة إلى العروض التي يقدمها بلده أو العروض التي شاهدناها وشاهدناها في غير بلدته وسوف يكتشف أن المسرح العربي حين الممثل المجدد وكسب الممثل الشهواني وما أفرح الصلابة وما أجمل الريح وهي حشرة تنأهي باننا نودع فيها وحيطها بهالة من التمجيد والتعجيل فكيف نجعل من تراجع في أداء الدور المسرحي ها وهو ربح قد يمتح الممثل مروية وأنبوه لم يحط بهما الممثل من قبل لكنهما يتبدلان عن كامل في التمثل

بما يحظر ما نمره المسرح التجريبي هو علاقه بالجمهور فلول مرة في تزويج المسرح العربي من شأنه حتى يذابه بمسحلت القرن العشرين يصبح المسرح - دور جمهور إلا من بعده فليله لأن غالبية الناس لم يسلم مع ألعاب المسرح التجريبي الشكلية وهذا شكل فسيه فكرياً بمقدار ما هي فيه وهي هل سحر رواء الجمهور الجاهل الذي لا يعرف الأشكال الجديدة، ثم جبره على مشاهدتها حتى تتكون لديه التفاعيل المسرحية التي تجده إلى المسرح من جديد* وكف نتيجة هذه القسبة الفكرية أن الجمهور اعمل المسرح.

والمسرح التجريبي الذي أهمل هذه النقطة الثلاث عدا مع سبق الإصرار صار كفة أو أن يعجز جمهوراً عدا مع سبق الإصرار أيضاً وبذلك استطاع في يوم كل الجهود التي بذلتها أجيال متعاقبة من الممثلين في المسرح

یغلوںہ انہم محاولوں تعذیمہ دون امتلاک
باصنیہ ویلحدوں من عاصره اشتاا ہی ما
نواها متعرفہ علی حشبت مسرحہم۔ ونف
الحال بہم عدہا الحد

ولہدہ الحالہ اسباب تہود بلی طبیعہ
مسرچہم دانہ فمد شائہ فل قر ویصف
ہر کل یعمل رسالہ الحص علی قیم
الأحلاقہ او الوطنیہ او القومیہ او الاجتماعیہ
فکل مقالہ ہدہ المہ میدان حرب لم یثقف
یوما عن حوصہا ویلک طبع نفس بطواع
الحدول الی مسائل الامۃ العربیہ واللہاع
عہا، وطبع جمہورہ بال طفل ہدہ الجمہور
یطلب من المسرح ان یكون میدلی نلک
الحرب وما ام المسرح العربی غیر ہادر
علی التحلی عن مهامہ الاجتماعیہ والوطنیہ،
فلر یستطیع الولوح الی عالم المسرح
القجریبی بشکل صحیح ومن ہا فل علی
المسرح العربی ان یعود الی الحدیث لا الی
الحداثۃ رنلک یعنی اعودہ الی بناء العرص
المسرحی المتکمل مستعدا من الذروس
الراقیہ الی اخداھا من المسرح النجریبی

فادرین علی الاصیاع لہدہ الحالہ ویما لی
المسرح النجریبی الحدیث ہدہ لا یقوم الا علی
درعہ البیض المطلق والعجز المطلق فقلہ لا
یکتمل بکامل حصانہ وسفانہ الا بکتمل
حالۃ الشعور بالیقر والعجز ہی ہدہ الحالہ
وحدہا یستطیع المسرح ان یحقق ما حققتہ
العروص الأورویجیہ والأمزیکتیہ الی اکتملت
حصارہا بمقدار ما اکتمل طبعی نظمہا
ودا کل الإیصال یستطیع ان یقام فطبعی
الواقع علیہ فی نوع من اندع عن کرامتہ،
فلنہ یبیر عاجزا عن الوقوف فی وجہ الطبعی
الذین یقوم بہ لمحقق مکاتبہ فالإیصال یستقیم
للزورہ والرفاہ اکثر مما یستقیم للطلم وقد
یسمی الی محازیہ الطلم الواقع علی لکنہ
عاجز عن دفع الطلم الذی یوفعہ نفسہ علی
شیرہ حتی یحقق لہ الرفاہ ہرودی بہ نلک الی
العجز والیاس ہی امتقینہ لاسبیلہ العجزۃ
اما العرب الذی یقع علیہم الطلم فلہم ان
یستطیعوا الاسکانہ الی البیاس والعجز مہما
یلعوا فیہما من المصوٹ والا حکموا علی
انفسہم بالموت ومن ہا فلی الحالۃ
الاجتماعیہ والنفسیہ الی یقوم علیہا المسرح
النجریبی مہورہ عذہم او نقصہ ومن ہا
سیظل مسرحہم القجریبی نقصا وکل ما

مواجه الشتات رواية الانقلابات الكبرى

د. مصطفى ساجد مصطفى الراوي

تمثلت أجيالاً متعاقبة هالكت في عطيا كل محاولات القتل العمد والإرهاب الفكري وفيلسوف الواقع الذي تمارسه مؤسسات ودول خارجيه وتبليكه لظلمة حكم متكررة معها مواء لكل ذلك بوحي لم يخبره هذه الروابط والتداخلات القومية حباً وللجماعة أحياناً هي التي تبني الرواية وتسيرها إلى الأمام، مشكلة دوافع روايته تلهم الشخصيات أفعالها وردود أفعالها فهي الفواعل التي تمسك لكمة العمل الأدبي وتجعله عملاً فنياً متكاملًا بعيداً عن المصادفات والافعال

وعلى الرغم من أن هذه الدوافع ليست ظاهرة للعلن - وهو ما يكسب العمل قيمته الفنية - إلا أن القارئ المدقق والمتمرس يراها سمعا صاعداً وتحويلاً يجرى بدمومه الأمة على مستوى الواقع، والرواية على مستوى الإبداع وأن كل ما النبع في هذه الأدبي، وهو ما يجعل الأمة تدارم على الدوام كل عوامل الموت والقاء الذي القه منذ آلاف السنين وتعد كل الهجمات الشرسة التي تعرضت لها على أن هذا الأكسير الذي تعرضت به لا يتركه إلا الحس الصافي، الذي يفهم التاريخ كله، لا أن يجدر محطة هنا وأخرى هناك، أما الحرباء عن هذه الأمة (أعداؤها وقبائلها) فلا يمكن أن ينصرفوا أو يتركوا من هذه الديمومة لأن حافضهم المادية

يشغل عبد الكريم ناصيف في معظم روايته بلهم العربي على مستوياته المختلفة، هالهم السياسي يتدخل معه - وربما يخلطه - الهام الاجتماعي أو الفكري وقد تنزح هذه الهوم لتشكل لوحة عريضة للمجتمع العربي بكل اصطلاحاته المتكررة

ولأن الصراع العربي استطل حتى عدا أبعداً بنى بين أوصل الشعب العربي، راح الراوي يللم ما تبني من روابط قويه يرح بها هي لكمة الرواية، عليها سيم الأمل الذي بدا بتفهم إزاء حالة القسوة التي يعيشها هذه الأمم معزلة، ولأن ناصيف كاتب روائي فهو على وفق هذه الوصف أقدر من غيره من المنحصر على الولوع إلى أعماق الوعي العربي وشرايبه الذقعه، لأن هذا الحس (الفصاحة) كبت على أنها انت الطغاة الوسطى والطبقات الأدبي^(١) وهي أداة لتفريخ المجتمع في روايته (مواجه الشتات) و(وجهل لعماء وأحمد) يعرف على وتر الأمة الواحدة - رغم شرسها - بما يحويه من روابط عتة، هرابطة الإرث الحضاري، هرابطة الدم واللغة والتاريخ المشترك، كلها هواعل وسحر كلف أتا ما تم تغلبها كون فائرة على العوالم السريعة، وهو به، بومس لمظلومة فكرية قد لا يبرح بها إلا نادراً - على نحو فلت يظهر هنا وهناك - ربما يدفع ما يحمل في عظه ووجدانه من حب تجرد غير تربية قومية

الحرية» (٤) وكلفت (البلقة) قد تزوجت ذات يوم لكن دور أن تجد في يرميل زوجها لحصة من عمل برملا حلقا من الوقت كل زوجها وكلفت به في الصلابة لتسلط حظه كشاع (٥) وهذا ما دفعها إلى الهروب حر الأمر إلى استكشافها رافعة الأقران إلى باقر الذي طلبها وهي التي تأتت هوسا برجولته (٦) لكن تلك الألف سرعنا ما يعرط عقده بعد سلسلة من الهزات القبيحة التي يسي بها حركات التحرر والمنظمات العربية، فالمرئيات تتورصد الأجبال جبلا بعد جبل، ذلك لأن معظم قيادات هذه المنظمات والمنظمات ررعب فيها عوليل الصلح، فصلاب فصلحا منصوبة، ما أن يحين وقت تسليحها والاستفادة منها حتى تحيل المجموعات والأفراد للصنوع تحر ريثما إلى شرايم يصد، بعدها الآخر، بعد تصدع النهج الفكري الذي كل يسلطها في خطب واحد، وهذه اللعبة جزء من مزاورة مصممة بالأسس لتفتت أي جمع يحول بناء نموذج للسلطة فالمجموعة التي تمثل طليعة الأمة (الشنت) المتأثر في جنوب لبنان) تتسلط مرة أخرى بفعل تعاقب أوغلو - التي حرمت المقومة من سولجهم إسرائيل - وهجوم الأمريكان وحلفائهم على العراق فتمنصل السوري (سار) يتحول إلى (زوج الألفه صغية) وخمس منها ما أرح في جبهة كل ليله من سولاز (٧) و(أبو الليل) حرم حقننه إلى عزة لإفله بولة فلسطين كما الانقلاب لكنه ما لبث أن يعود مبشرا بعودة الانفصام من جديد بعد أن ينزع حلقه في إفله دولة مستقلة، ويحو - باقر إلى العراق بعد أن أدرك في حجم للموازة أكبر من إسقاط نظام، أما الباقون قد تنضم إسرائيل بفعل هجمتها على الجنوب اللبناني ولهدد أدرك باقر أن (الشنت) بنشبت يوما بعد يوم، يزداد شنتا ويشعر باقر وكأنه يحس عار في ليلة متلحة من لبالي كفقور (٨)

هوية الرواية وأسماها الصية

تتتمي (مواقع الشنت) إلى عالم الرواية

المتحركة بلا روح لا يستطيع أن تتوغل بعيدا لتصل إلى الحلقا الخاصة العصبية على الموت في روية (مواقع الشنت) يعرف بالصيف على وتر التشريح وكيب الحريات بوصفه الوزير الأوضح بها في واقعنا العربي، كاشفا عن أسببه، توافقه، ألوانه، فضلا عن التحولات الكبرى التي لم يستطيع الإنصاف العربي استيعابها، مما حدا به (أروا) وجماعات) التي لي الحق والانقلاب يرواها منمنمة إلى الحلف أو التحول في عرق المعممة محدثا وانفصا عن كاهله كل ما لأصق به من ريف يزعم عدم اهليه هذا التوجه

الحرب الذي بعد حامل لواء اليسار وراء بمصحه عين ينظف إلى مستقبل يلقي كل برته الفكري لينقلب مع قد اعداء (٢) ومن أجل كجديد هذه الأفكار جمع بالصيف في من روايته طبعها موفيا متفقا على المستوى الفكري وعلى المستوى المكناني لكن هذا الطيف وحققه بذى الأمر فكرة مناهجه الصلف الصهيوني في مقارعة الفسلط والبطش النومي، فالهم مناعم والذوايع وأحدة للعراقي (باقر) هارب من بطش نظام لا يسمع الأصوته وشو في من لبيل التحريج جاء ليوحق رافه بضما عجز لتسل الصنوع أن يف في وجه الصهاينة وهكذا هي الحال مع (أبو الليل) الفلسطيني ويسار السوري هذا الطيف المنشئت عبر المكل راء يلتقي عند خطه محدثه فهم (منجتموس) مناعمون وهم حروب بذلك الناعم والاعجم [الانفصام] فربما لك فلسطين مجتعا (٣)

كل حد الشنت تجمع في نورة وحت صياغه، فهو يروى إلى الحرية التي حرم منها بفعل القوة والسطوة التي صنعها أم حار حية وغت بها عامل للصصلحة الدابة ورعها دول عدوة وموسسات اجتماعية منحلقة، هذا كل (باقر) هاربا من البطش السياسي والارسية (البلقة) هاربه من بطش العرف الاجتماعي (أنا) أكره القصر، الأرغام أحب الحرية -

تصحي بالأمس الفكرية والمصومية

شخصيات الرواية وأحداها:

حتى صنف رواية ما بأنها (سياسية فكرية) لابد لنا ان نمنع لموصفت هذا اللوب الانسي واثوانه العفة، فلا ينبغي ان نبحث عن لعبة الارض ونجولة المكل، فكلاهما واقعي يسجله الروائي على نحو موضوعي، وليس الروائي ان يعيدنا على وعي روي حصة به، صحيح ان يملكه ان يوظفها بوظيفة فنيا، لكنه بذلك يحسن واقعيه الرواية التي اراء منها ان تسجل على نحو دقيق مرحلة من حياة الأمة

اما الشخصيات الرواية فهد سلكتها مسلكا يتوافق مع رويته الواقعية لكنه مع ذلك تصرف على نحو هي في بناء شخصيته، واكتفى من هذه الشخصيات بما يحكم مخططة الروائي، فلم يجب شخصيته من الولادة، واما فتمها لحظة الأرمه الروائية متكاملة التكوين لينتخب منها ما يحق دفعه في الرواية وقد رأى امون موزر ان رسم الشخصية وطبيعتها ودرائها موهوب (بالقدار الذي يتطلبه الحدث) (٩) فالشخصيات جميعها متساوية مع الأحداث، بانه لها، تفعل بها، فهي تصف قدر لها ان تعيش واقعا سلبيا فرض عليها، وليس لها ان تغير فيه شيئا ولكل العلاقة الاصلية بين الحدث والشخصية هي الرواية السياسية هو ما جعل شخصيات الرواية بمثابة مواد للأحداث العامة، على ان هذه العلاقة قد تتغير في الرواية السياسية، هنا وكفها صلة ذات وجهين لا يمكن فصل احدهما عن الآخر فهد عدهما (هري جيمس) كيانا موحدا ان يقول (اما الشخصية سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية) (١٠) هيا يذهب الدكتور محسن الموسوي الى القول (بالأحداث ليس يوما يعرفها الشخص، بل هي بعض الحالات تصبح هي المقررة) (١١) ولما كتبت

السياسية، ان اخذت من الواقع السياسي الذي يعيشه جيل مشب ميثاقا بث فيه همومه ومشكلاته وهي تحاكي هذا الواقع في سلوك شخصياتها وتكشف مكنس الحقل الذي استقرى في البنية السياسية العربية (حكومات وحزبا وحتى احزاب معززة) ولهذا لم يكن من مهمتها ان خلق عالمها الخاص او يتدع شخصيات لها عودها، فمن مهمات الرواية السياسية او الواقعية لولوج إلى عمق المجتمع والبحث في حجابها والكشف عن النور السياسي الذي يعيشه ما هي على وفق هذا الوصف يصنع بتخصص الجرح، يتفصل ما استطاع ويتدل على المستعصي وقد جعل الرواية من المكنس الروائي ميثاقا صريحا هو رقعة الوطن العربي ممثلا بشخصيات تنمي إلى جردنا، وجعلت من جوب ليل بوره مكاتبه درسم عليها ملامح المكنس الضمير، فالروائي لم يخلو إلى منطقة في الجرائز مثلا، بل فصل ان بقي بالجرائز عبر شخصية (يلغزم) الهارب من انور القتل الجماعي النهائي

وإذا كانت الرواية قد حفت عن معالجة كل مشكلات الأمة، فها لم يسر ان تشير ها أو هناك إلى الظاهرة، مكتفيه بالتلميح حيا والتصريح حيا، لأن جند الرواية لا يسمع لمثل ذلك الكم من المشكلات، وهي جعلها ها ان نريد ان نكشف عن عمق الجرح العربي مكتفيه بالتركيز على من هم همومه، إذ وجنته محور الهموم، وهي عليها هذ اشاره سرجه إلى نلاحم المشكلات وازباطها بموضوعاتها التي تحاكيها، على ان الرواية رحبت تعمق وموضوعية جند المشكلة، لأن هذا الحرية جرح وراه كل هذه الماسي والالام

ان ولوح الرواية الى مثل هذه القضية له ما يبرره على المستوى الفني طو اتها حسب ادعها هي كل مشكله، لصاع منها عيجها الذي لا يقبل الانتشار الاضي، ولأصبح رواية تعليمية مرهله، وعلى وفق هذا الوصف احتفظت الرواية بلحمتها لقضية من دور في

- ولم لا؟ إنه باقر خيرير تسليق الجبال..
 تاسمعه وتلمعه
 - أنت تصغر أنا الليل؟... (١٣).

في هذا المقطع نتضح رؤية باقر الخيرية
 بل الإحسان فباقر إذا أراد، في حين نجد
 الصعق وهو واضحاً في لهجة كل من يسار
 وبني قليل. هذا يسار العاري على مثل هذه
 المقطع موزوناً سريعاً فلا يدرك حين يحدث
 التحول بسبب مواقع الشخصيات وبذلك
 يراه حولاً غير مبهر، لكن الذي يراه
 الرواية يسار يدرك من هذه التحولات،
 وقدره الروائي في رزع برصايد متكررة
 نصفي في نهاية المطاف إلى الهدف المنشود

إن التحولات السليمة والتي واجهت
 الشخصيات حولها على النصفي في الحياة
 على وفي رواية فيه مصمم من لن الروائي،
 صديق لن معظم هذه الشخصيات وجدت في
 التكوين طريقاً لتخلص وهو الذي صدم
 القارئ السعيل، ولكن ليس هذا التكوين هو
 سمه حبل وزبما جبالاً؟ لقد سجل الروائي
 بحق فترة فاحصة ونقطة في النقاط المتحفي
 من حيثنا التي نحسن

إن فلما نحسن مع صفحات الرواية وبها
 ما بين سطورها، لا نجد في مصغر
 الشخصيات أي غراب، فالروائي كل قد جهر
 شخصيته على نحو متقن لتصل إلى مبتغاها
 الذي كان يحرك في داخلها على نحو حفي،
 لكن فلما متجلاً بملف لما بحث سيجد من
 سلوك هذه الشخصيات سطحت روائي ورب
 بنهم الروائي بالاهتمام

إن الواقع المرير الذي ولجته
 الشخصيات، وتلك الصناعات إزاء شخصيات
 لم يربح فتمها لأب لن يودي إلى مثل هذه
 السرقات الحادة وهو ما يده علم النفس من
 قبيل الاستسلام والتكوين بسبب (الهرسك
 والإحباط وجبهة الأمل) (١٤) وقد عد هرويد
 (الإنصاف صحيحة وطاعة ثلاث فئات من العوى

شخصيات (مراجع الشئ) هي عامة الناس
 قد كل لزاماً على الروائي أن يجعلها غير
 فترة على صناعة الحدث، وهي على وفق
 قد الوصف بصبغ من وجهه النظر الروائية
 هشة، معقدة لا فاعله، وهي حال جميع طبقات
 المجتمع العربي وشراخه الاجتماعية، وبذلك
 يرمح فكره وأفعيه، وقد ما بهر لنا عدم
 قدره هذه الشخصيات على الصمود. بوجه
 اعاصير الأحداث ويطبقها مع وجود بعض
 الاستثنائات التي صممها الروائي برعي كليل
 للدلالة على ما سبق وهرسه بل الأمة بملك
 مفومات البقاء على الرغم من كل مظاهر
 الجفاف والموت

على أن هذا الوصف لا يلغي حيوية هذه
 الشخصيات وفردتها على الإدهاش روائية،
 فجميع الشخصيات تمت بتل هذه الصفات
 - إلا ما ندر - وحسب من الشخصية الروائية
 قدرتها على الإدهاش (١٥) فلم يكن من
 المنتظر روائية عود باقر إلى العراق إلا
 مقاتلاً لبطامه لكن عودته كلف منسلفة بعد
 صلفه أحداث عاشها وحير بوابها أعداء
 العراق، ولم يكن من المنتظر حسب أحداث
 الرواية أن يسلم يسار عن معركة مع
 الصهاينة، لكن الأحداث كشفت اتساعه بعض
 توجهات فردية مريضة، على أن الروائي لم
 يترك هذه التحولات من دور لن بجهرها
 بدور الإفهام، قد كتبت كل شخصيه عن
 أقطا الجديد من خلال الحياة لسميته فهي
 الصفحات الأولى من الرواية - والتي تعد
 الحاسمة للشخصيات وسمتها - بوا هذا
 العود

(- لكن، انظم ما هي القطة؟ عاد يسار
 إلى تساؤله شبه مستكرر

- هي جدر مصمت من سميت، ارتفاعه
 ألف متراً رد باقر وعينه تلمعان بهرق
 التحدي

- مع ذلك تفكر به... هذا يسار ملغراً
 لكن سرعان ما قلطمه أبو الليل وهو ينظر
 نظرة خاصة إلى صاحبه

لغة الرواية

قبل التحول إلى لغة الرواية، لابد من الوقوف على بعض الحثيوات والعيوب التي زاهت صور النص، فمن خلال هذه العيوب يستطيع حديث الكثير من الطوار، طعة الرواية التي تكذب في حسم الحدث تختلف عنها لو أنها كتبت بعد الحدث، فهي الحالة الأولى يكون الوجه العاطفي هو المحرك في حين كون لغة المنطق هي الصائفة في الحالة الثانية، وبذلك نعيش اللغة حسب الزمن الذي كتبت فيه ولم تكن علاقة الأنت بلبسنة غالبا (ما نأرجح بين طينتين نقطه عموما، وحرى مبصرة، تدخل العلاقة من نطقتها المصنفة عندما يكون العصر المهيمن هو توصيل الرسالة الفلسفية، أما العلاقة في نطقتها المصنفة، فهي التي تنطلق من فهم أن العمل الإنساني، هو ممارسة لغوية (سلفا) (١٨)

على الفزي أن يقرأ، يربح بشر الرواية التي حدثت عام ٢٠٠٢، أي أنها كتبت قبل احتلال العراق، وكذب المعركة محتشمة، وهذا يؤشر إلى حد بعيد إلى ماهية اللغة التي كتبت فيها، والمواد التي التي تطلت على معجلة الراوي وروحه فكانت لغة تعويبه ارتأت أن تشهد هم جميع شرايح المجتمع، فصلا عن توجهها إلى الحكم بمر، بوجهها إلى الشعب، محدرة من عواف ستعفيها الأمة وربما طلت الحكم المصنم، وفي الوقت نفسه بوجهها إلى الرسالة إلى قيادة العراق عليها تسمع صوت غيها هنرك فيه هذا الشك فالرسالة إذن ذات مسار شمولي، وهذا ما حتم عليها أن تحط مرماها في مسامع هذه الانجاءت كل هذه العوامل حتمت على الرواية أن تكون ذات لغة مقلدة مقلدة مسموعة نحد نحو المباشرة والحظيرة أحيانا بعيدا عن اللغة المعطلة التي قد لا يفهمها إلا قاري متميز أو مختص على أن هذا الوصف لا يلقي أيدي الرواية، وقد عصمتها في أكثر من موضع أدبيها المعينة ونقيتها الحديثة

المصنوعة المحررات الغريبة، الصمير، ومطالب الوقف (١٥) وقد اجمع الإعداء على تصنيف الأولى، واصعب الثانية، أما الثانية فهي ما برأه في واقعنا المرير، فهل يمكن أن نحدث على تصنيف أصلية على وفق هذا الوصف؟

من هذا سرك لماذا أصبحت معظم هذه التصنيفات تابعة لا صائفة للأحداث، فهذه (لغة) يهرب من واقعها الاجتماعي إلى التمثال الأوروبي، والفقد في إحدى هائل الثورة الفلسطينية تحول إلى ناجر همه اكتسب الثروة لشعب الغد وبنية (عذبة) لا تفكر إلا بالهجرة، لا بل شرط في شريك حقيقته أن يسافر إلى أي مكان في الدنيا - لا روي - بلا سفر قلب بيرة الحسم (١٦) وبملا - وللاسم دلالة - تحول إلى (جور) لا يهيم من الأمر إلا (الزمن) واد كان (يقر) قد حذ عن هذا الوصف وأجده نجاحا آخر فأنه يمتلك تربية بيتية اكتسبه شيئا من قصاه الداخلي وفتنه على الصمود، فصلا عن وجود أقرانه (أحواله) في العراق، ولعل الدافع لأكثر أهمية في هذا المسار هو ما تعرض له من سبيل على يد الحرب الذي حتمه على كل طغلا، وهذا ما يصر لنا احتراي في تصنيفات حقل تعرضها إلى الهزات الكبرى والذي يهره (يوم) إلى التكوين البيني والمواد الأدائية (١٧) فصلا عما حملته الراوي لهذه الشخصية من صلب (النموذج) في مقابل هذه التصنيفات هناك تصنيفات عاشت الأحداث في العراق وكتوب بنرها، وقد حاصلت هذه التصنيفات على موافقها عبر تطلات الزمن والأحداث، ومثلت النموذج الذي لما ينبغي أن يكون، ومع ذلك لم يسلم من الشبب داخل الوطن، فكل لها لموت بالمرصاد وهي على العموم لم تكن إلا تصنيفات موارفة، الهيب التصنيف الأممية بواقع الحركة، كما هي الحال مع أقرانه بكر الذي هدف نصه إلى حسم العراق حال امتداد المعركة

أدى معظم الوظائف الموطأة به

- أوداهة اسماء: ذا عبد الرحيم بناؤه بين الاب والابن، ابن تربيحي، كثيراً تربيحي تابع بليغ نكك نكك يا إلهي ماذا كنت ساقبل لولاك؟

كل عتيك ان تكي بصليبتكنا قل باقر مازحا

- خطيبي " لكن لم أقطب بعد "

- كيف وانت جيتي المنزل ؟

- اهي المنزل ثم لخطب

- واين لم نجد الفتاة ؟

- العفيف علي فترعة الطريق فقط نشر يديك (٢١)

أقبلت هذه النواهل والعرل العفيف ما تثير الانتباه والتأكيد على التثليث "لا يدل على عاقبه اخلاقيه ما وفي هذا النص بحسن معظم مواصف ووظائف الحوار الروائي الجيد في سرعه الاعمال ورشقه العبارة، فضلا عن كثفه لوجهه نظر الشخصيات المتكلمة (بما في) يرى الحياة الزوجية مثلكه حتي هي تثير المنزل في حين يهيم عبد الرحيم في الرواية - مؤسسة بغيرها الروح وما على الزوجة الا القول الا ان هـ التسيج تكسر منطقته بعض الحوارات الخطيئة التي تعرض الأفكار من دون ربطها بالواقع، وقد يسهو في بعض الحالات اسطرا ورسم جزءا منها من الصفحة، وهذا ما يجعل الحوار أشبه بالخطبة القويمة (٢٢) وهي على العموم لم تخرج الإيهامات بجمل الحوار وفتراته الوظيفية الا في حالات نادرة

اما الحوار غير المباشر (المستعصر بوساطة الراوي) وهو شكل من اشكال الحوار الصامت، فياتي من خلال نقل الراوي لحوار الشخصيات لا كما يصور عنها، بل من خلال صياغة الراوي، وبذلك يمتزج صواب في الجملة الحوارية معصية وجهة النظر محكمة بوجهه الروائي، ولكنه يستغل الشخصيات ودوافعها حال نطق حوارها، وهو تدخل يجعل

وعليا أن يتذكر مره اخرى من كتابتها، ان كتبت في لحظة امزج فيها الوعي السياسي بالوعي الأدبي، وكل لا بد ان يتخذ كل نصيبه فقد عثر الروائي بكل جوارحه هـ المصير الطق الذي عاشه الحروب، وعلمته الحواف والجرح مما يتناول فيه الأوضاع، وهكذا تصدح الرواية بخطيبه عاليه التبرة، لكن الروائي ما يبرح ان يذكر انه يكتب ادبا هزلي ياملوه ولعنه الي عالم الأدب الذي يلجأ نزه ويحسر اخرى، جاعلا من معداته وسطره مسودعا لسراب شعفه لا يرى إلا عذر دافعة أدبية عليه، وقد عثرت الرواية عن الحياة لأدبيه للمجمع العراقي والعربي غير لمصاف بزرعه كتف المسور من نور لي تهيئ إلى الطرح المباشر ولي كتف لمة المرء على وقع هذا الوصف ونتجه لهذه المصوطة، وهي لمة حصص الروائي وليس لأحد أن يتدخل فيها، فما هي حال المؤلف لأخرى (المفوض) ونحيي بذلك لمة الشخصيات هل سمحت علي موال لمة المرء - فمستقر بها الروائي، لم منها منح الشخصيات لعلها الحاصه فضلا عنملوق مع حصصها واكادها وهذا لا بد من استعراض الأنكامل الثلاثة للحوار الحواري المباشر، الممولوح، والحوار غير المباشر

لعل من أولى وظائف الحوار هو التمييز بين الشخصيات المختلفة، فكل شخصية ملفوظها الخاص الذي يحمل كيويتها الكاملة (١٩) فضلا عن كونه ميناا للتمييز بين صوب الروائي وصوب شخصيات (٢٠)

هي حوار الشخصيات المتأثر مع بحسها، تمثل قدرة الروائي على أداء حوار رتوب، مزيج الانفعال، لا يمتزج به شخصيه من دون الأخرى للحوار يتفاهر على الأشاع مشيرا الي الموضوع، كشاعا عن وجهه نظر كل شخصيه على حو مميز، وعلى وقع رويه عميقه يستطاع الأجل متحدا من الملفوظ سمه من سلف الشخصيه، وقد

يتزي الرواية إن كل بلاغ، يميز الشخصية، وقد نقل الرواية جعلها تشعل بحيث لا يهد لها أو للشخصية أي ثراء

وهي هذا اللون يدور الحوار بين شخصيتين موحدين في الكيونة (الشخصية) لكهما مختلفين في الزوية والوعي والزمن، فهو حوار بين (أنا) والآ (أنا) الملمسي، وكل الشخصية هي مولودها تحكم عنها أو أنها تزي -أنا من خلال التأكيد على الحظوظ لفاعله، وقد عمل بعض الشخصيات إلى استخدام صميم المحلل (أنا) وهي تحدث عن نفسها من بدل على أن حالة من الانصدام قد حدثت للشخصية بين الملمسي والحاضر

وقد عذ (ميشال بورنور) لجة الصمتر هذه (الوسيلة الوحيدة للتمييز بين مشنوب الوعي والآ وعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص) (٢٠)

وقد نجح هذا اللون في (مواقع الشئ) على نحو واسع والملاحظ أن هذا اللون استنكرت به بعض الشخصيات من دون الأخرى، ولا سيما شخصية باقر التي تعد الشخصية الرئيسة في الرواية مما يعني أن الروائي استخدمه بوعي تلم، فلم يجعله من نصيب كل الشخصيات وقد وظفه بوظيفة متبناً متعاماً فهو يصر المواقف ويضع حركات الشخصية في الحاضر، ويكشف للقراري ما غلب عنه من الملوكت والأفعال ولعل هذا المدلول بصر لنا إلى حد بعيد لمدى عذ باقر إلى العراق بعد هجوم الأمريكان (كأنك تلك هل أنتي عثر علماء، وكنت ما زال متباً بمرور حملة واندهاعاً هرب رأسي سمرانياً فقال:

- عجيب في ومن الكرد ولا يفهم الكرنية*

- أنا هي ومن العراق ولعتي العربية*

- مرحباً مرحباً عراقي (أنا) من عصفتنا

الحوار مبرحاً، يجر الروائي المنظور أبلغ القاري وبذلك تسمط قدراته الإيحائية، وهذا ما دفع (نيور غرميتلي) التي أن يتصح الروائي بالكف عن هذا اللون أو التقليل قدر المسطاع من تخلفاته المبرحية (٢٢) وقد انتقل هذا اللون إلى الرواية من خلال المبرح، لأنه الجسر الذي سبق الرواية، فكل تأثيره وأصحا فيها وخبر عرا هذا الحوار يتبين لنا صدق ما قلناه

صبر قليلاً رد اميرطور العالم، الذي لم يكن قد شغى غله ما الجعه من حراب في العراق قبل أي هجوم، يجب أن تكمل عملية التمييز للبلاد (الإداة للجيش، فلا يصيب جننا أدى"

- هه! ما راك، الآن؟ سال جيمس بيكر صامحه، الأمير الذي كل ينظر على آخر من الجهر.

- لم تشغ على بعد، رد الأمير المتدي، وهو يكلم غيظاً عظيماً في صدوه ما يراق في العراق بض بتردد (٢٤)

(رد اميرطور العالم، الذي لم يكن قد شغى)

(سال جيمس بيكر صامحه الأمير الذي.)

(وهو يكلم غيظاً)

هذه العبارات هي من صنع القاري ولا علاقه للمحاورين بها وهو ما يجعل الروائي (القاري) متجاوزاً، وكأنه يريد أن يكتب بوايا الشخصيات المتحاوره وقد كثرت مثل هذه الحوارات في الرواية مما أضر بها هيأ، إذ جعل الروائي من صهه قلداً يفقد الشخصيات لكي يفهم بوايها

وهكذا استنكر الروائي شخصيته مبعطها وصحة امام القاري، وصار الحوار هجناً كما يراه (نخبر) (٢٥)

ام الحوار غير المستقر الحذر والذي عرف نقدياً (بالمونولوج) فقد اكدت الرواية بالبعد منه، وهو الخطر أنواع الحوار، قد

— أنت من يا صديقي؟

— نحن إسرائيل خبيثي

سليمي عبد الرحمن الكردي كتب اعرفه، وكنت أعلم بأن من حقه أن يسعى لاستقلال كرتيسل لكن أن يكون يهودياً يتفهم العنصرية فسر آثار استعراضي

سنة ونصف الشه ظللت بعد ذلك في كرتيسل لكن دور أن افكر بإجراء عملية وإطلاق طلعه وحين أصليتي شطيه في كفي حمدت الله في سري.

كلّ عليهم أن يعالجوني وكلّ أقرب مكان للعلاج سوربي { هذا المولوج الداخلي الذي استغرق مع بقا أربع صفحات فدا إلى فهم الشخصيه على نحو تفصيلي، وذلك لم يعاجب قراؤه بالوجه، قد كشف عن مؤسست حربه، وعن المعراض بينه وبين الحرب الذي يبدأ بغير شيئا شديدا حتى وصل إلى القطيعة والفصل وقد كشف فيه عن مكوناته البنييه ونصافه، بل إن طعونه وانتماء العائلة وصفت بقرآن بها عن اقرب

لقد مرّ لحظة لغاه باليهودي في عمل العراق بمرحلتين، الأولى وه الحاذية أي قبل اثني عشر عاما، والأخرى وه الاستكراه وفي كلا المرحلتين شكك له صنمه، لكنها في الأولى كانت صنمه غير واعيه ولذلك لم تخرج صنمه إلا بالانتماء والإحجام عن مواجهة العراقيين، لكن تراجم الأحداث شكل لحظة استعادة للوعي للصنم وصنمه جوهرية أوصلته إلى قرآنه بطوعة إلى العراقي والمشاركه في دفع الإي عن العراقيين وهذا هو ما يرجى من (المولوج) أن يكشفه للقاري، وبملاحقه يصحح المولوج أداة تؤهل بسم الروايه وبذا كلّ (المولوج) في معظم الحالات وكاله محاكمه للادب بين لمطّرين، فله في هذه الزاويه قد برأ (الشخصيه) من سحرها لأنه كشف لها ما كانت تجهله قبل أن توغل في سحرها المعادي للشعب على أن الروائي لم يسمح لشخصيه

أن يوح بلستها أو أن نعلم حديثها في اللحظة التي سبق (كل تنظيم منظمي، لأنه يحذر عن الحاضر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى القدر) (٢٨) وعلى هذا الفهم عده (دوجاردان) صموئيل شاعر، لكنه لا يحصع لقواعد الفهم (٢٩) لأن الروائي أراد أن يترك أن يكون دينيا محصا، فلا يختلط بالهلوسة أو حديث الأحلام

موجهات النص الروائي

مهما بلغت درجة صفاء النص فإنه يعي على رأي جوليا كرتيسيا (حفظاً لسلطة) بوصفها تعرض عليه علماً ما (٣٠)، تلك لأن الأدب يصلح عما يمتلكه من موهبة فطريه، بشكل في المحصلة الشفاهيه غير سلسله من الأطر الثقافية والفكرية التي تعرض عليه هذه الصورة أو تلك، (فالأ) التي برأها بقرآن صمو الكتيب ليست (برينه) كل البر عده فهي مشكله من احداث من بوصف متداخله ومضططه (٣١) وعلى وفق هذا الوصف (فالأ) (ممتدة) تلهم في ذات الكتب ليدع نصا معصا على كل ما نشرينه غير رحلتها الثقافية، التي تستقل وتحتوي الكثير، فكل انتمى ثقافة الابيب وسوحت مصافحه من اثنه بلوچه فيه راحة الألو، وهو ما يجعل قصص المولد أو الدلائل واسع الانتشار في ميادين المعرفة

ولما ما علما أن (خفيف) ادب واسع النجربه كثير الممولات داخل الاجناس الأدبية، صلا عن اتعانه بلطف عده، ربما أنه والحال هذه سيكون مسودعا نرا لأفكر وروى، تتأخر أحيانا وتغلط داخل صمه، ونتمسبا على هذه الحقيقه بلطف التناص الحزجي واصحا في رويته قد يعاطف راحل (مواقع النصف) الحطافات التاريخية والسيفيه والاجتماعيه والايولوجيه صلا عن رحلت به من مسحه فلكوريه، اصعب على حطابه خصوصيه المرجه، على أن هذا الوصف لا يعني استسلام الأدب لهذه الثقافة أو تلك أو انه

كثت خصوص السباب في مجملها تحاكي
الطليح وتبت شكواها له، فإنها في السباق
الروائي تتوحد من شخص الطليح ممثلة
(بحاكمه) وهو ما يجعل من السباب بنجته
صوب المعزوفة، التي تحمل طاقات إيجابية
ثروة الدلالة. ونحن نرجح إحدى قصائد
السباب صوب نهايتها، يكون (باقر) قد اتحد
فراره النهائي بالعودة إلى العراق، ملغياً بنفسه
في الحريق وقد شكّل هذا التلازم في الموهين
تلاحماً على مستوى المصير الذي آل إليه
السباب والمصير الذي يؤول إليه الشعب
العراقي كله.

وا حسنة متى ايلم
فلعن ان على الوساة
في ليك الصبي طلا فيه عطرك ب
عراق
بين القرى المنهيب خطاي والمن
العربيه
غيب تربتك الحبيبة

الريح يصرخ بي عراق
والموح يقول بي عراق ليس سوى
العراق

هنا اعود إلى العراق؟ (٣٤)
وقد شككت هذه القصيدة (برصدا) روايتها
لدى الفارسي بنبي بال شخصيه على طريق
الالتحام بالوطن، بعد ان انصحت امامي
الروية للتمويه، (صدام حسين) ليس سوى
هينص غمني، إنما الهدف هو العراق رصا
وشعباً وحضاره

إيه نص مفر يحمل دلالات ثرة، هيه بشم
رابعه محاسبه الذات على ما مضى، صحيح
أنه ما زال يسير في محمله الرحيل إلى كندا،
لكن الصحيح أيضاً ان دانه كاتب تقاوم هذا
التوجه ويرفضه وما ان سمع بخبر رفض
طليح للشعر حتى بد الانبياح على محبته
(الحمد لله) هف باقر وهو يشمر بصخره

أصبح أسير طروحات هذا التيار الفكري أو
ذاك، فهو قليلاً ما يتصالح مع نصوصه
الواحدة، بل غالباً ما يراه يقطعه، يوطعها
بوظيفة عكسية، وغالباً ما يستمرها في إطار
المعزوفة، وقد جهض معزلات وبعد أخرى
غير معطيات جذبه لم تكن قد ظهرت أبداً
المرحلة التي هيبت فيها تلك النصوص (للم يقل
ديكول أنا فرنسا وفرنسا أنا - فكل رد
الروني - ديعول مصي وها هي فرنسا
باقية) (٣٥) والمنعصر لمرجعيات (مواقع
السياس) برأها مثلونه كلور الحياة نفسها،
فالادبي إلى جانب التاريخي والاجتماعي
والايدولوجي والسياسي وإلى ما تحويه الحياة
من صروب المعزوفة، وإن كل النص الادبي
هو الأبر - ولاسيما موقع السباب وعنهاته
على صعيد الطليح - اد شطت هذه
المرجعيات حصه الأسد نسبة في غيرها،
وفي كل مرة برده في موقف مختلف مع النص
السياسي، فمرة متصالحاً ونفيه معزلاً وثالثة
يجعل من النص ميداناً لإبراز المعزوفة
المضحكة المبكية في أي معاً هفتما يحاكي
السباب قلباً الرؤى والأفكار تسمعه تهف
على لسان (باقر)

دع ولا موت
نطق ولا صوت
من يصطب النساء في بعد
من يدبح النساء في يحداد
من يدبح الأحقاد والأجداد (٣٦)

هذه المعزوفة في إطار النص السياسي
جاءت لتربط السياسي بالعلماء، هولاء
ينوش والمصير الذي يعاقبه شعب العراق في
كل الأحوالين وإن كل السباب يبت شكوا
تجاه الواقع الاجتماعي المزيم، هل النص في
سباقه الروائي موظف ليحاكي الوضع
السياسي المزيم الذي يعصف بالعراق، وعلى
وق هذا الوصف يصنع السبب معزلاً
موضوعياً للإسناد العراقي الذي يسمعه
التمسك الداخلي والخارجي على السواء وإن

اتقروه من جرّهم بحق الشعب العراقي* التي ستطالهم مثل الرّمس أم قصر، أما أن للموطن العربي أن يترك الحظوظ لديهم والمحقق به من جراء سمات ثاقبة لا يحجم ورأى إلا لأهواها وغزيرها* وإلى متى نظل المعاملة دافعه رئيسها هي الزمالة؟ وإذا كل العربي ما يزال بعيداً عن حجم المصطط فما عليه إلا أن يطالع شئنه التلّقي ليعرف ما يقطه الاحتلال من قتل وتدمير، وما يمنّله من أهانة واحتقار وحذر للكرامة، وما تجزه الأيام من صبر جميل فسلّا عما بكايه العراقي في حياته اليومية التي أصبحت جحشاً لا تتحمّله إلا عفاه عصبه على الغاء، وهل تترك العربي من محيطه إلى حليجه حجم المحطّط الصهيوني الذي ينفذ أمريكا على فوص العراقي* إذ لم يسلط بر يترك كل ما يحدث فعليه أن يقر اترواها، فهي سجل صادق وأمين لمرحلة تاريخية مرت بها الأمة وعليه أن يكيف حسه لما يبلاجه في فضل أبنائه فالخط الجديد الذي تتجهجه الصهيونية صناعاً حرب إسلامية إسلامية وإلى أن يفرق هذا السيف العربي تكون إسرائيل قد استنكت اتفاقاً وعموباً في الجسد العربي المشغل بالهزيمة والمترنم بها والتي استمرأها ليعود طويلاً مصب حتى صارت نومه

المصادر والمراجع

- ١ - يصغر الرواية الإلكترونية/ وثق الز/ ترجمة صفوة عزيز جريش/ مشروع النشر المشترك/ بغداد القاهرة لبنان/ ص ١٠٦
- ٢ - يصغر موانع الشت/ عبد الكريم صيف/ منشورات وزارة الثقافة/ ص ٢٠٠٢/ ص ٢٢٦-٢٢٠
- ٣ - موانع الشت/ ص ٤
- ٤ - موانع الشت/ ص ٧٠
- ٥ - موانع/ ص ٦٩
- ٦ - موانع/ ص ٧٠

نبراح عن صدره(٣٥) وهكذا يشرأب الحنين إلى الوطن رافعا رأسه إلى السماء، صاعطاً بقوة على محيطه المتعرج للقاء لوصي العراق، وكل (باقر) يتجو من المصير الذي لحق بالشباب من دون أن يرى العراق فيحطه حد أن يهرز العود، برغم كل الأهوال والمحطّط (٣٦) ويدعم باقر حرار عونه التي العراق بمنزلة أيف لأبي ماضي(٣٧) ثم يصل إلى الحسم مع

بلادي وإن جارت على عزيزة

وأهلي وإن ضنوا على كرام

ليخلص في آخر سطر من الرواية ولعلّ حاله يصبح (ها أنا عند إليك يا عراق) أموت معك أحميا معك، لكن ليس بديرك يا عراق(٣٨)

على أن مرجعيت النص لا ينفعد الميدان الأدبي، هذا استخدم الموروث لدعم فكرة التنازل في المواقف، مستشهداً بمقوله عمرو بن العاص (تراها ذهب وعملوها لعب ورأها عبيد لمن غلب)(٣٩) وفي نظره التي الصهيونية راح ينهل من تشكيز الذي لم يجد أنبل منه في وصف اليهود متحداً من (شابلوك) مثلاً للحد والاحتلال(٤٠) وقد عرف على غير المعارف بوصفها الأكثر دلالة على انقلاب الموروث إذ اتحد من المقولة الشيعية (يا عامل العالم اتحدوا) مبركاً لطلب الموروث (يا نصير الأكراميين اتحدوا)(٤١) أما صخرة سبيلف فكانت حصورها مغللاً لما يتحمّله العراق لوحده (٤٢) أما الموروث الشعبي هذا انتشر على امتداد مملحته الرواية(٤٣)

بعد هذه المجال التي لم ولن نفق على تقييد الأثر تقييماً يلم بكل ما رحب به من برزى والفكر، تساميل، هل استطاعت الرواية أن (تكتسب الفلاح على الجرح)* وهل قدر للثمنان العربي أن يقرأها بوصفها جزءاً من حقيقته؟ وهل أتت الحكلم المرتد فادحه ما

- ٧ - مولج/ من ٤٦٣
- ٨ - مولج/ من ٦١٠
- ٩ - بناء الرواية لخير موزر / ترجمة إبراهيم المصري/ مراجعة د عبد القادر القطر الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة/ ١٩٦٥/ ص ١٦
- ١٠ - نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث هنري جيمس وآخرون/ ترجمة وتقديم نجيل بطرس سمعان/ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر/ القاهرة/ ١٩٧١/ ص ٣٢
- ١١ - المؤلف الثوري في الرواية العربية المعاصرة/ د. محسن جاسم الموسوي/ منشورات وزارة الإعلام/ بغداد/ ١٩٧٥، ص ١٧٩
- ١٢ - ينظر تاريخ الرواية الحديثة ر. م. الفيرمن/ ترجمة جورج سالم/ منشورات هودنات/ ط ١/ بيروت/ ١٩٦٧/ ص ١٨
- ١٣ - مولج/ من ٥
- ١٤ - علم النص التبعي/ فدرية مورلي دابنو/ ترجمة نظمي لؤي وصوفي عبد الله/ دار نهضة مصر للنشر والتوزيع القاهرة/ ١٩٩٩/ ص ٣٠٩
- ١٥ - علم النص الاستمالي فرانك ت سبيرز/ ترجمة د هلف منصور ود عدن مر النين ود لؤي البلاوي/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٧٨/ ص ٤٣٨
- ١٦ - مولج/ من ٥٧٩
- ١٧ - علم النص التحليلي/ د.ع. يوشا/ ترجمة نهاد حياصه/ دار الحوار للنشر والتوزيع دمشق/ ط ١/ ١٩٨٥/ ص ٢٥
- ١٨ - تكامل القصص في الرواية العربية/ محسن محمد حماد/ الهيئة المصرية العامة للتأليف/ ١٩٩٧/ ص ١٤٥
- ١٩ - عالم القصص/ برنر دي فونو/ ترجمة د محمد مصطفى/ دار الفكر القاهرة/ ١٩٦٩/ ص ٢٦٦
- ٢٠ - الحوار في الرواية/ مجلة الأفلام/ عدد ٩٨٤/ ١٩٨٤/ وبناء الرواية/ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ/ د. سحر احمد فهد/ دار التنوير للطباعة والنشر/ بيروت/ ١٩٨٥
- ٢١ - مراجع الشئ/ ص ٤١٢
- ٢٢ - مولج/ الشئ/ ص ٢٩٩
- ٢٣ - بناء المشهد الروائي/ إيس مرميلان/ ترجمة فاضل ثمار/ مجلة الثقافة الأجنبية عدد ٣/ ١٩٨٧/ ص ٨١
- ٢٤ - مولج/ ص ١١٤
- ٢٥ - المبدأ الحوارية/ دراسة في فكر ميخائيل باختين/ د. هيس توبوروك/ ترجمة فكري صليح/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ط ١/ بغداد/ ١٩٩٢/ ص ١٩٩٦-١٩٩٧
- ٢٦ - بحوث في الرواية الجديدة/ ميشال بونور/ ترجمة فريد فلوونوس/ منشورات هودنات/ ص ١٠٥، ١٩٧١/ بيروت - نيويورك
- ٢٧ - ينظر مولج/ ص ٢٦٣-٢٦٦
- ٢٨ - القصة السيكولوجية/ برافيه في علاة/ علم النص/ من القصص/ فون أيل/ ترجمة محمود الصمد/ مطبع مينا/ بيروت - نيويورك/ ١٩٥٩/ ص ١١١
- ٢٩ - القصة السيكولوجية/ ص ١١٧
- ٣٠ - نصريه النص/ رولان بارت/ ترجمة منجي الشامي/ عبد الله صولة ومحمد القاضي/ حواش الجامعة التونسية/ عدد ٢٩٨٨/ ١٩٨٨/ ص ٨٩
- ٣١ - ص. تكامل القصص في الرواية العربية/ ص ٢١
- ٣٢ - مولج/ ص ٢١٢
- ٣٣ - مولج/ ص ٣٠٩
- ٣٤ - مولج/ ص ٥٩٢
- ٣٥ - مولج/ ص ٥٨٥
- ٣٦ - مولج/ ص ٥٩٢
- ٣٧ - ينظر مولج/ ص ٥٩٩
- ٣٨ - مولج/ ص ١١٦
- ٣٩ - مولج/ ص ٢٤
- ٤٠ - مولج/ ص ٣٣
- ٤١ - مولج/ ص ٥٥
- ٤٢ - ينظر مولج/ ص ٤٠١

٤٢ - ينظر مراجع / الصفحات ٧٧-٨٢-
١٠٥-١٧٣ على سبيل المثال لا الحصر



مسافة

زاهد العالم

سماة مطرزة بالعصافير
صباح موسى بركة نور
وانت هناك بين مسافة سافة
توازين وجهك ومزير

تراني أعلم في شبه ظم
أم أمتك إلا جرعة ماء على
(هناك على الرينة أشل رهرة ظم)
عمود صباح يشع ويمر صدر الحقول
وشجرة ظم ارتنت لا وقت
ثوب ظل ظليل

صحوته لخير!... ربما
فقتب جميع الفواق
جنت تخفيت كل الدروب
إلى كوكب نيد لا يطيق
دهول المريا، فريخ لي
ولا خيمة قد تحط بقى
عند
كفيف - سائل يوزق -

تقصت شجرة نظى
رابتك
لم أك أحلم
غلازت مركب أحلامي الغيرة
سوى حلم واحد لم يزل
يتحمس طرفي
ويجتنب الذاكرة
وأذكر
حين قففت برورقي الورقي إلى النهر
أدهشي
جاء بالدرج مملأ كفيه أنقاء لي ثم عد
ليبحث
عن
مخبا الكثر حرصاً على أن يوجد بكل اللالي
على
وعاب انتظرت فتظرت وكلمت
كلمت
لم الماء غصص
لوح لي من بعيد
أعتراني
ولم يستطع أن يهوى...
ولكنه عاذ في - طلاء الملم - بعد سنين!

وما زال يقي الي بر من الشعر
عس من الزهر
- ما يتجر الطفل يقي مدى الدهر -
زورقي الورقي
إلى الآن
كثر حيتي الثمين!^١

غداة غد
حين يذبح
يمتد تلك فوق مياه الجداول
يرقى إلى المسبح نسخ الغصون
تلك إليك من الألق
رافدة
تقوى
تظلمن منها
تقح رويك
تعتق روي
ومن كوثين
إلى سرة المنهى
تصلين!^١



صبايا الكرخ

محمد وليد المصري

اجلن	كشمتُ المحبوب موالن،
بار العشق،	ينبع من سرّ موالن
تلطنى	يستوطن في الشعر،
كن سقر الطير،	هيمر في الترحال الى الترحال
تماهى في وصل كمال،	يتنهجى الأصداد،
لغى بعض شام،	ينوب،
في نصب العرزال	قتلخ - فيما احتجب -
قال الحقل صجرت،	الطنن،
وقال القلب عرفت،	يعدل بين ظلال
قال الشعر الى القلب،	ويظل سواك،
تماهى في العرفان ،	بعض الكسف،
ومال	فكشمتُ الكشمت محال
- كم اتى في زفرقة المسور،	فاحلن
وكم	بار العشق،
يتهدى في شجر العشق الطير،	تلطنى
هيمرقة غيم ،	فالحقل نحلن،
غيم	يتنك بما يكنى المربى من البئر،
يدوي ألف صلاة في عشب،	تعتب فيما بعد ، ^٩
أو وقت،	على المربى ^{١٠}

حلّ شعفاً في محرابه
 يتنصّر من دعوة أم ..!!
 يتلمّى كلن الهدى،
 ويمضي
 في أنوال يقين،
 تستعب بعض الشك،
 هيمو تقاخ في الأنوال
 يندى الكلس،
 ويندى.
 يهر ومض القهلة في التقاخ،
 يقول مؤال،
 من مؤال
 يستحصر عشائر،
 - قبيل القصف -
 وقيل العقل،
 وتركص بين بيدار بابل،
 تستثبت بعض المشق من الصلصال
 تعلق حرفاً في شعفاً،
 فيطير الحزم بحرفين،
 ويرقص في الشهور
 الشلال

عشائر على الباب،
 وهر حمام،
 وهديله
 صبح الفوج حجولاً -
 عشائر،
 تدق الباب على الحلاج،
 - توصاً
 كم يحشى النهر من الرزائل
 يبادادها -
 - قلن الطيب،
 ولكن صبايا الكرخ،
 تأخرن كثيراً،
 فالهر على قلق،
 مشغول البال
 ويقال،
 صبايا الكرخ،
 ملأ حوايهن دموعاً
 وقصص جدلهن،
 فقد عاد المهر،
 وما عاد الحبال



العائد

شاعره إبراهيم

"إلى الصديق الشاعر الدكتور شاكِر مطلق عربون محبة وتقدير"

عائد يقبح السدى بفقراره علق يملأ الردى بدفصراره
عائد يحمل الحيلة كتاباً ويداري الكدوره بقتلاره
يا كتاب الحيلة يا بر ملاء يا جنى وجهه، وحقل بذارة
كعب بوهدت بالفنيزل وغابت عن محفك يلمت ثمره
أين عين اليقين نرؤ إليه وهو يرجى مواكب استمراره
أي غادر يجه من عبث الكور ليمحو ظلامه بهاره؟
يحمل البرق باليمين، ويتلو سورة الرعد قبل بدء انهمرة
وجراح القراب تيرغ قمحا وورودا على صدى أخبهره
والرمل الناموح يحقد عرساً اثمياً في موسم استدأره
خطوه يذهب المساففت بها تشرح الصنر معجزات احتصره

صوته يملأ المحافل دفءاً أبدياً في مده ولحساره
 ترقص الشمس والكواكب رقصاً قزحياً على هوى قيثارة
 وتنبذ الأفلاك بجلج بلس صفاة إلى غوص جراره
 بن جنبه مسجيت لليلالي تشرب النحر من صدى مرمرة
 ورموز الحياة ترقل وحيا أريجاً على سدا أسراره
 وعلى درب صمته قفلات من بخور مطوقة بشرارة
 يحفظ النسط والموائع عه ما يريد الرثان من ثائرة
 تحفظ الأبدت ألواح نور من لسلطير وحيه ويتكره
 تنجح الأرض للامومة أنا طاف فيها بصحة من بدارة
 وعلى مد نظره يجتليها يرفع السجد سريكت ابتداره
 جئت نفعها الضمائل لنا رفعت روحها على أرهنة
 واتحت نطفة تترجم لله ر معاني نموها في جواره
 فهي بكر يتكره فاص وجدا فعوى روحها بلطف ثمره
 والملاء الضيغ أجرى حوارا عبقرياً على بروج قصرة
 من معنيه يقبس قفح سراً وتعيش الأشجار من الكرة
 ورغيف الإيلاف يفتح أفتاً لشذا بوجهه وعطر اقراره

لا يداري العلماء يقل رثا كل يوم بيومه هو بكرة
وعلى منحل المدينة يزي بالأحلى مجللا بقتصره
يخل اليأس يلتوئج يغري يلمذي مغامرات ابتكره
تطمح الأرض في يحرب فيها لتدوي شحوبها بؤءهزة
يطمح البحر في يسير فلكا من معلى عبوره و عبءه
يطمح المجد ان يروص مهرا من لبيب على معاريج بكرة
تطمح الكبرياء في يرتديها وتكور النعماء من ابتكره
واد مال للفرالة يوما وسقاهما للرحيق من فخره
حجبت وجهها بحمة حزن وتماهي الصياء في أمطره
وهى الميث في القلوب لتحي في معلى حصوره واحتصره



انه البعل او نعوه، فعلى لا أفسر الاختام عن اباءه
ولمدا تشبث نؤر بصدري وينلم الجليد في لئهله؟
يا سببت الأليم ايقظ لبقا كي يرى وجهه بعين صفاء
انه عتذ. ولكن لمذا موف تبقى الأنظر رهي انتظله؟

المنحل في فلواتي

مخيب السوسي

"خيلي ستقحم الجصور الامنت
وقبل ان يرنث طرفي
قبل ان اتي الى الحمى
فستبلعت حياك الصبياء
هامة جموري

زلزال وهك سايح جمسي
تقدم طمحة في الجك
ليت سمي الوحيد هو الذي عانى
تجمع كل مصور من العشاق يعرف
كل مكوم من الرجفات
عد لطي شعوري

يا ايها الورود الذي ينقص
غافني وطوحني جريحا
بين احبيبتين، لا ادري
طريقهما أين اغاماتي وغيلها
ام من حصوري؟

في كل هذا الحفل
لا احد يجيد حياكتي،
ويجيد بشارتي سوى عينيك
وحك تدخل الإعصار بي
وتغير الأنواء في طقسي
ووحده تغلب
الأشياء في لقسي غروري

في كل هذا الحفل،
وحده يا ملول البرق
تمطر فوق مملكتي، وتكتب بالحريق
على سطوري

رمتت بي هذا الجيوم المستقر
وللت البركان تحت أصابعي.

لم تترك الأخطأت أغوارى
لكي يصعد القيصُ الهلوع
ولم بذعي الجراح تحت
شهيق اورتي لكي اكبو
ولم أقيص على جمري
تمرد - تحت جعي - الكحل
هز الصفح تحت الروح فافقتي
وشرد ز مهريزي
قد كنت غافلة وعافلة
وطلي لم يكن بهراً ولا طيباً
وأمتي في أمل الحائط الممتور
كنت انق باب الصمت
لا ريح على راسي
ونافحتي ثمن في الصباح على الصحن
والم تحت الشمس آثار الجبر

يا أيها الورد الذي ينقص
غافلتني ومهملت تحت البض
فتح لي بدوري

برؤ ها تمتقط
الألؤل من حولي
حرير أبيض التكوين يدهني
كلمح البرق تعدو في سعيري

شجر حلال الطحة الأولى تشغل
ليمن من شجر براه
له سن، وله حروم من
بهاء الشعر ينحلي إلى جذر
وفي يوم مطير
من أنت ؟ إلى الطحة الأخرى
توزعي خريقاً في الموصف
أو مرأيا في الحطام
وتستعير نسي الليل
ثم ترجع لي كموزي
ين القيص بي بصيق
وكبريتي لم يحد أبدا
فذاكرتي اسم لهاثها
شدة له طعم الفصام
وبعصه لجح وماء في النروب
ولا أفكر بالحيور

هاهنا حاضراً ، غائراً

صالح سلمان

إلى الشاعر الراحل

محمود درويش

أيها الشعرُ عرّجْ عليّ حيناً ذاتِ سوحٍ
سابقك من كنسي الوجد حتى يهدئك
الحننُ

ما بين حطو وحطو
فلي قبل مرّت عليّ ذكريات البسج
أعدابه

أو جرت من يديهِ اليمساتُ تروي
عليّ منحنى وردٍ تغرّ أغنيةً
مُدّ لي بزُخماً كلّي يمتقيهِ من سور
عينيه

يقصيه عن أعين الحاسنين
مُدّ لي صوته حين صغر الصدى
نجمة

فتبته من منبلك السنين
ذلك الصوتُ جادت به زهرة الأرض
في خلة عن عبور الزقريب
ارتدى معطف الليل
قلت له موجة زلها البحرُ من قصره
القرمزيّ .

من هنا مرّ
جرّجْ عليّ صدره
قلبيّ في يديّ

الطيورُ التي زارها ذاتِ صر
تداعت إلى بيدك كلّي يأكبه طفلاً
يعني

فيمو عليّ كفه الحبّ
قلوباً

هو الشعرُ تفلحة الإثم
لم يقرّفها سوى للقب حين وحين
من هنا مرّ

قلت لنا سحرة في أعالي الجليل
لقد كنّا

يلقي عليّ ممسكي احرفاً ثم يمضي
فهل كان يجمي حكايته الخسر
يستجمع الصوت من بحة السلي *

هل كلّ يعطيه من قلبه بمسه
كي يرقع اهتبا *

هل كنت في كهفها يرعاً
يشتهي قسحة من مدام
ليسترق السمع للوراء يحكي
عن النير اندلعت الريح في قمحه
فلتوى واقفا لا يحول ؟
كنت مارلت في اول النير
لما استراح الخراعى من حملة
قلت لي أخوة في العراق
اشتبهوا ان القم للجراح التي شردتها
الحيول
تكلفت على اللطم تمشي على ذنبه
جاءت السوسنة الذكلى الى شراع
في كتاب الأعمى
يلوح للأسمهت في أحجيت الرصيف
المنافيل من أدمع النافيل ابرؤت والطلول
المؤال الذي حاصر الروح
أغرى فرأيتك البيهن
فقطر الى ثوبها في قميص القربل
تفوه عراصة
كي ترى قذو في البعيد يميل
انما (يتعب الحب فينا من الانتظار
ويمرض ، لكفة لا يقول)
صالحاً كنت لم نلما
حين من اليهود على النيل ؟
القوة في الحب
قلوا هو الوهم يجري الى نضر البيد
حتى الأتقاء مرّوا على ظله ماضين
(هكذا يفعل الخائفون بأنفسهم
يذهبون الى البحر حين تعذبهم نجمة
أدركت نفسها في السماء)
ثم أتممت ما كتته

احترمت
سام في حبسها ذات قميص يحل الى كهوة
حلقها أمّة
فاقتحي نطفة الرطب المزيّني
ثرى هل رأى وجهها يرسم للوعذ
كما يقول الفنّي معفة ؟
لم يكذّ كيّل القول حتى
ارتدت صوته مروه في جنين
ما الذي كلفه يوم مرّت على ففوه لحرف
المثوق ؟
لما نزل رانما بين عكا وحيفا
قصائد الشمر
فقطر إلى مصها كوفت يعلو السماء
قناديلها .
أي درب مشى ؟
كانت الشاحنة التي تحمل الحبل والنيل
والبشر الطيبين مستعدت
فارتدى ظل زيتونة كي يصيه له
الدرب
وعدا يموته
غير أن المكان استحال إلى غربة
والغيب احتواهم كما خيمة من حنين
(ه هنا ، حاضر ، غابر)
يقرا العيم في مقر النير مصفاة
حتى تبيّلكه ترشفت الحلم من زهرة
اليسمين
قلت المخبأ البيهن
المبلق على صدرك النهر
ساول قناديلك الصوه في عرفة العثم
عاقق سماء ادا جنبها ذات نجم
حمك من الدب

قلتُ هذي جذاريّة الروح شكلها شاعرُ
من يستأجر ليلته ذلت موت
فأرحني على صوته شرشف الصمت
(إنَّ البصيرة نورٌ يُؤدّي إلى غدم أو
جنون)
يا لينا

كلما قلتُ لودعته في كتب الصفاء
ارتدى كوكبا ثم جاء ؟
الصحن خطوة
قلت لقلبه في غرفة البحر
فلتقه

فأستوى طغرا مثل سر على قبة الماء
يا أنت قل لي
لماذا شوخسي كلما جئت كي ألتقيك ؟
الصدى بين عينيك فحة للنعم
الصدى بين كوكبك غربة في النحل
المرايا ، وقد كنت في بيتها ذات غمر ،
تنبهني كي أراك
تدغدغي كي أستيك باسم الليل
اشتها قبة من دم الموت

يا سيد الغربة الحر
هلا تحمكتي كي أعد الذي كل من يؤسا
فيه الماء يجري
ولينا شبة عقمه بوسا
من أنا كنت من قبل
من أنت في هذه " الآن " كي أنتقي
مظنك شيدا على وجبة الغمر ؟
ذاك الشهاب ارتدائي ، فعلق
مرت على جفحي
السماء ، العرائش ، والطلل المستظل
يليلته
والفراشات تروي حكاياتها البيض

هكذا يفعل الهاريون إلى نومهم
حين يسطو على كرمهم في الصحن
عسكر العرباء
يسأل الليل عن صحبه كلما مل
هل يسأل النجوم عن صبحهم ؟
/ شقة العجر ريتوة تمكك الريت
في عسرم /
قد يمرّ الغريب على شطلي مطلق
أو حصار تمرّس بالقتل
كي يرسل البحر والماء للجنين
والويرة
عجز لمدود من (الحارس الفد) تمنقة

رثما قالها جئت المتنبى
وقد أروضته السموات حكمتها
ها أنا أوشف القول من كلمه
من يهر تبيل النار في جرحه
يسهل الجرح في روحه
يهرب الموت من موته
مقللا باليهاء

قلت لابه من عودة
صبت القنرات البيد الشامي ريتا على
البحر
فقا على بعد رفين من جرحها
هل تروى اليمامات في صوتها
حلف راء الجدار التحير ؟
هأنذا لا أرى غير طيع يحتكي
قال من است ؟
قلت القصيدة تحتاجي
كوب لي أن أجيب ؟
القصيدة ممكوسة بالمدى ، خزة
قال ما هذه ؟

للثبث عند اللّحيرة
 هل هذه الكائنات انتهت على قمة الوجود ؟
 يا سيد الشهوة الخلوة الإثم
 هلا توقعت عن جرح هذا المكمل
 العصفير جرتها من تراجع فعلها
 والحروف التي غدت من بيتها دلت هجر
 تهافت على كاهل الوقت حيزي وقت
 مرغمة
 فهل غدت من رحلة الصوت
 كما توثحها بالصور الشهي
 (لقد كان ينقصنا حاضرٌ لئلا يرى ابن نحن)
 وهما نحن مستحضرٌ البعثين عن الصوء
 في عمة لطلقت ليلها
 الأوسمة
 الأسطر المشددة بين قوسين للشاعر مضمود
 درويش



اللهات خلف السراب

عبد الكريم ناصيف

ارتقي بحبك ملائي القهر موجه
ظلمنا في كذب بلقع
يبيت منه العظم
تشقت فيه الحيون
وغزا الإحياء منه كل موضع
أروى مجبونة؟ لم أنت وهم الواعين؟
لم لحوب بقلوب العاشقين؟
لي يهيموا بك لقلت
ولن ينو ليتعدت
لهذا دينك التحنوب قد صار وصرت
دون أن يدنو يأس من قلوب الراغبين

أه منك
وعليك
أنت يا لقدمي لقدمي الوجود
ما لشد الشوق في قلبي لمسك
أه ما أعظم تمنائي لك

يتراءى وجهك الحلو رضىنا
ساحر الميمم عذب القسمات
من بعيد يتراءى لي هنيا
مثل بحر طافح بالهيمات
الف رؤيا حلوة يوحى إليها
حالمًا يوحى بكشهى الأمنيات
فأخذ السير ملهوقًا شقيا
لهب الشوق يصدرى.. ويصدرى عاصمت
ثم أجري ثم أجري
تأنها في بيد رمل سافيت
ظلمنا يجري وراء المأس بقيا للحياة
واراك. قلب قوم من يدي
لنت يومي وعدي
بل الخلل
أننى ها قد وصلت
وجهك الحلو لمست
ثم قبض الريح الفاك
سرابا في فلاة

لهفة أقصى ليالي مهلدا والورى حولي رفود

أنت همي

كل همي

أنت صحوي

أنت حلمي

أنت يا أم المني

يا أصل كل الطينيت

تتراعين أمامي أبداً طيفاً جميلاً

ملء أروصي وسمعي

حلماً يتها الحرية الزهراء قتل الرواء

إنما الأحلام لا تزوي لطملي غليلاً

يحلم الكل بلغوك وتبقي السراب

لعمرك هم في بيده لم تعرف شراب

فأجزي برك

- أهو زيف إن نالك؟

أهو بطلان وصالك

قبل أن تعي لكل النفس ماء؟

وهواء؟

- هو ذلك

زأقراً يخرج صوتك

ليس العود خلاص بسره ره القيود

ماله حرية لي هم أكل عبيد

□□

هلوسات الطين

ناصر زين الدين

زهد

لم يمد يكتب أفكاراً راسمة
لأنه لم يمد عاشقاً
صار يزد بالأفكار
فيرسيها على قارعة الطريق
كقطر ازعر
يكره أن يمسحها لأحد

تأمل

تهمم بي ن الموسيقي تروك
وروائح المطور تملك تنقيا
تهمم بي، أنك تجس من المعجلات
لن غياب من حولك يخيفك
وكتظن من تسهم

أفكار غريبة

الأفكار العربية
تعالجك بحصورها
كطبور بنت أعشاشها خلسة
فوق سقف مدرلك
كبنات محتلة بنت في حقلك
تستمر بوجورها
لكنها مغربة بتفردا
أمن النظر بها
قد تكون أئس من كل محصولك

لا الليل أسكنه إلى من قد
ولا العجر ماراً بجديد
تعمز الكلمات
في تحرك قصبت وجهه
تعمز المحركات
أن تكثير حنينه
حتى استمعة طلق
لا تجعله يلتفت
لكل الكلى الهادي من حوله
يصرخ من فرط سكينة

وطن

ليها اليهلوين
لم تعد تثير دهشتي
ولا ترسم هرحي وحزني
ملاصك المشوكة
اعشت باصرتي
أصواء قنادك العادعة
مزقت ظلي
وجهدك المترج
يلتولبه الملوكة
توه بوصلة جسدي
أن تفسر روحي
أردنا تحت قبعتك
ولي تملقي لجة غشوبة
تحرك أعصاهما بحيوطك
وبصورتها تحدث
أن تراني ببقاع في صفك المظلم
ثم تمحيني مديلاً شاحباً
من جيب معطك

يثير هيك البكاء
أن الظلام يحرق صوتك
وصوء العجر يحطك ترتجف،
هنا الذي حدث لك
في مستطك ١٤

٢٠٠٨/١/٢٥

توازن

حين تجور على الأحلام
أتمسك بها
لاكتشف ذاتي
حين يقسو على العقل
أتكى على العواد
أصبير بوصلتي
حين يتوه الجسد
أثبت بالأمكة
لأستعيد طيف جسدي
حين اتحول إلى تشار من القش
ألجأ إلى كل ما هو مؤنت
لأشرف روحي
حين أسمى هراباً على حسن
أنج طغولتي

تبادل

يراقب زواله يهدوه
وينكب أثر عته الرقاع ببلاية
لا السماء فتحت بغضة له
ولا الأرض أفسيت لخلله

حزيتي أجمل من نظيت مزاجك
وعجلة حضورك
أشمن من نموع تمنح على حديثك
ومن طلاء زفاف
يكر من انعمالاتك،
أيها البهلون
إن تراتي على مسرحك بعد الآن

ولا بين جلايك
ساكن عدليا
يقرد على موافك القصيدة
يعصي بمره للعبزين
ويحملهم شوقه اليك

٢٠٠٨/٧/١٥



رؤية وكشف

د. محمد توفيق يونس

كما بطلع معرفة
تقود الروح
في انا الجسم
ودات النص
وعين الحقيقة

• • •

هوذا انا
وقد حملت جسمي وموته معي
لنفتح في غظه شهوتي
ونفتح النشيو والاختراق
حولني - تنمو -
تثمر التحول
غاية الظلال
ترصد ما تبقى مني
بعد ان امت بصبي
ونحييت عقلي
واعطيت للريح كورسي -

١- رؤية

الكلمات
التي تخصص الجسم
تتوهج كل يوم
بعد مغرق المكل
تحوم - تملين - تكشف
تظن جدائل المسافة
وفي عيوبها
جموح الرغبات
موجلة في الجسم
الذي يله النار
وفي خطوطه
كلق الوجود، وتنتظر' الجسم.

• • •

هكذا يقول
وينبض في لوج التحل.
الصوره والهيولى

هي سي كزوسي كلمت:

تجيء بالقصيدة

في صوبها

جوهر الدم

وقبفت الحيلة لذاتها

هو ذا الصوة

أكمل المبصرات

أقلقه الليل. وتلخر في حلمه

ذاك الشعاغ

وأنا السالك

جهلي - ما أعظم

وحطائي - ما أرى

هذي كزوسي تجيء بالقصيدة

وحدها - الروية في دور الظهور بجدة

٢ - كشف

خديني

إلى سوقي وموتك

مدي

جسر لك عاليا

إلى الطرف الحقي من الحلم

ذلك أنني محضر

يهددني إدراكي

لأنا الحجارة - وأنا الرؤيا - وأنا الخطي

وأنا تركت سعدتي

عن صورة تبحث

وما سقط الانتظار

من بي

في كل غامض - كشف

يرسل لجسم الوصوح

هو ذا الوصوح - لكف سؤال

هو ذا السؤال

منذ المحرقة

يتقدم في كيف ولين ومتى؟

يشهر الطين والماء

ويحيا شهوة لا تغيب

خديني..

فأنا وجود - كل موجود سوائي

أعبر الزمن وأنسج الحلم البهي

أغمصت جعدي على الصورة

ولم يبق في العمق إلا الصوة متسعا

للقصيدة.

٢٠٠٧/٧/٢٢



أول تجربة

عبد الكريم الزعبي

أول تجربة

طائر الفينيقي

بالحب أقدرُ أن أجمل رحلتي
واظلل الصحراء كل مساء
بالحب أزرع في الخراب حدائقاً
واطير - كالفينيق - صد فتاتي
متمسكاً بك بالحياة بريشتي
وفضاء عبيك انقأ قصاتي
منشعباً بالحب يفتح نفثاتي
ومعي يرنل سورة الإسراء
بالحب أصبح كالطبيعة متقلداً

ورقي الأبيض أول جمد قد فرغني
من تعقني ومرافقتي
ومخافتتي
أول أنثى قد رفعتني
حتى ألوى الأرواق
حتى ميلا الموسيقى
حتى رعشت محاسني
أول تجربة منحتني
دروءة شيفي
وتسليحي
وصلاتي
أول من أشعري أنني
أشبه راحة الملبات
أشبه مكتوباً ورثياً
يرعى في إحدى الشرافات

دون حدود

يلخذ كحالك في الموعد
 راحة الحبر
 امسك قلبي
 أفتح قوساً فوق المطر
 حتى اكتب في عيبك انداهتين
 قصيدة ثعر
 حتى امطر مثل العيمة
 فوق الحصر
 حتى استنشق عن قرب
 راحة الشعر
 حتى يصبح عطركم أبا
 حتى أترك حلقى صخباً
 حتى أصبح في القرية دون حدود
 دون حدود مثل البحر

بالورد بالأهل بالافلام
 قاتلي عدد العلق ملامحي
 أنا حلة تنوية الأجواء
 أنا عابرٌ هدي الحيلة وهي يدي
 قلبي وفوق ملامحي إعياني
 متومتي بالشعر مثل حملة
 متعطرٌ يطهولتي ونفلي
 إنا امرؤٌ كلكي شيء علير
 أو ل اغتير وجهة الأسماء
 فلما الذي اختار شكل بهلتي
 ولنا ساجعٌ - بلسمٌ - أنثاتي



أتعثر باسمها الأفقيّ

أبو الحسين

على الجمر
حيث اسماء ختام الملبها
- هل تحبيني؟
(قموء هناك ثلاثة
هزة، - لم تكن مثل روجي زرقاء من قبل)
عابرة تمسك البحر هما أحول
إن أسكت الشمس إذ تتعرج
فوق أصبعها الظمئة
عابرة ما عجوز
وتمص بلا كلمة
ثم تصحك في قلبها
- هل تحبيني؟
(اذ أقبلها
وبعيني/شعالي أبعد ما بين جدوان مغزليها)
وينادي عليها الصغير
صغير بحجم حقيقتها لا (خيالتها)
يتعثر في أي شيء، على عجل
(تعثر لوب الهواء؟ أسألني)
ثم يمصني إلى الخارج الخرز
هل قلت لي لا أحبك
(كل النماير المزارع، فيما أصلبها)

تتخلل شعري، يشوشني
ربما الحرف
من أي شيء؟
على أي شيء؟
يشوشني
- هل تحبيني؟
(اذ ترشش من غررها
فوق جرح طفيف يسباني)
وتذكرت أختي - اميرة،
كلفت كمالك تعمل هما يحصن
أر اهير، اليدوية
أير أر اهير؟
- هل تحبيني؟
(اذ أغار م يتفاني
قرب نهر، - انيمه مضروب
مثل ظلي الذي
سوف يصغر بعد قليل
ويحصو كبر يدي
ثم ينبت
ثم)
شععت بها حيث تظن

فانصرفت
شغفتُ بها حيث أقتلن
فانصرفت
شغفتُ بها حيث لا هي تغفل لا فانا
فانصرفت
شغفتُ بها ثلث السموات وما بعدها
فاهربنا كلانا
كلانا اقضي، عثاء، أثر الوقت
لم نر الوقت بيتاً
ولم نر أثر أقدامنا؟
ربما لم يكن هذا الأرض
لكنني أتذكر
أنني / معرجلة، دائري الصدى
كل يصبر من جهة الأرض
ثم، كأي الهم، يزوب
إلى سورها
وعلى صفة النهر، في الحلب
كنا نطير وراء زورقنا
الورقية مثل رسوم الصغار
أخلف علينا
وانت تخافين إلا علي، أقول

فانصرفت
رسمتُ الصغيرة في أحر الحصنة
المدرسية
لم ترسم الطير
لم ترسم للجسر
ع النهر منحدر كالحققة
من جبل، رسمت برتقالية حلقه الشمس
شمس الظهيرة

ها
ها على الجسر وحدي،
اليعظم نع بيت
لماذا الصياء يثر سعال
هش
وعيني لا تسبق خطاي الجديدة،
مازلت أسقط فيها
كثي يمدت عن القمر
أومئاً
يا للهمزة كالباب
لم أها الملائكية - أعلى التي ربما الآن
تظهر



شذرات صحراوية

واسم عبد الله

(١)

لم ينتظر أحدًا،
لا قلوب، ولا البنفسج الصغيرة
حين مرّ، وكانت الصحراء في كفه تحب
في رمل العقل
أطلقها
فجالت
هكذا، ولدت بيومته
وكنى البحر أوصح من دمشق
ومن حد تمزقه الشرائق بالحريز
لم ينتظر أحدًا
مشى
لا ريب إن الرمل ساند خطوه والصخر رمل
كم كانت الصحراء بكرًا حين قلبتها عصاه
وتكاد مويها سورة من غيب

(٢)

هربت تفاصيل الأصابع
في دم خرب
تهلوت
فاستطالت واستطالت
كافوا
عاشقا غسق الكلام

(٣)

اقرأ
تعمد في حروف القول
أخضعهم إلى البيت المطبق في تصادم
أبعد طواف الموت

(٤)

ودخلت من باب الحرائق هاتفا
البرد في عيونك والليل المبتسر يلهو

(٦)

مرقت مرأة الرمال
فاقرا وقل ما تبت واكتب ماه منك والنحيل
ومريضك
واقرا فمن كحك تنسكب الكواكب والكور
في يدك

(٧)

لاز على قنسي الصبر
والريح غبي
وحط اليمام
وارهر سح العاكب
كوب تكور الزمالة اعنى وفي الملل هبت
مائل ماء*

(٨)

حين الحب يدور لون المام بصدر الورد
حين القول يحد أروقة تميم بين حدود القلب
كثت كاملة في يده تنظر
وقرباً كل تلك القرب
ومراب أبني لا يمحي
في حية تمر

(٩)

الغضب الصبراء الاجمل
عشقة فوق حدود الحنق ترقص
تنرغ من يدها عشقها الاقم
فلحبت تحول

غضب يملك كيف تحرق اليقين بلا
شمالك

كيف تجر بلاغة من قصي عمراً يجاري
الشمس في شلف السكر
وقعت على كحك مسلة وذاك الشلالة
رذ عي الليل
رذ عي الليل في الشمع غبت في قرار
الحوت*

لا جبر هنا فلموت نكر من مسلق
وقعت على كحك راسي،
كوب تحملها**

جسدك منك يصيح ام جسدي يصيح هناك**
غطته "الدلالة" بالتمتع

(٥)

تطير أجنحة الممار في البحر**
أم تلك صر في رياح الكسر وقلها اليقين
على مسامعنا، قصبت كي تطير منازل
الأرواح في وتر يقطع المعنى بالحنس في
مقلتيه كفة حلم قديم ليس لي

اصبحت درسي؟ ام فقدت الرأس في وجع
الشكر، وانحدرت علي ذراع البحر بحر
من صراخ الوقت العمه وأصرخ سور
صوتي

ردموا طريق الفجر في رمم مصنعة بنام
الليل فيها كله ملأ من الأحلام يبحث في
قرى الكلمات عن جسدي شبيه لا يراه الموت
ها قد تميت البيت والنور المعلق والقتيل
وتوت جارتنا وبحصاً من تصالير الجدار
ها قد تميت البيت بلب لبيت اسمي والمرايا
ها قد تميت الوقت

(١٠)

وتأثقتُ جنور الزمل المتعشب في
 حاصرتي
 بيت ره الموت على حبري
 والموت ثراء العربة يستل ويردي
 يا ذاكرة الوقت الاحصر
 صمي قبر العشق
 بالسوس
 العرلة مفتاح دونه
 يتبعها
 العلق يشقها
 يتماهى في حصرتها
 يثمل
 في باب مدينتنا يقف الثرويش العلق
 ويدور على كعبه ليلو
 الإيقاع
 التاهر
 والثرويش العلق للباب حجه،
 ويدور الثرويش على كعبه
 لينتشر المعى
 تتداخل موسيقاه وعيشه وبخور بيته
 وأنا اشتق جنوري من حضرة
 من لون صامتة
 ادخل في تصعيد المد
 البحري إلى الوب
 (١١)

(١١)

وراء الشحراء يمد بيته
 يقعد في باب العرس
 وبيت الزوم
 ويمارس في الليل العرعون

تنهر الذكرى
 صوت الماء

يرتلها
 وزداه الشحراء يحيى
 الليل

(١٢)

يا صحراء اغويشي
 لغتي يكلها الماء

(١٣)

الذاكرة
 الذكرى
 التمسيل
 المعركة الأولى
 اسمها،
 تر فسي القفلة إلى يدها
 ينقطع الوصل
 أصرخ؟؟ لم تصرخ امي؟؟
 من يرفع مزموري الأول؟
 ينقطع القوصل وصحرائي جبل من
 رمل

(١٤)

لقيمك المتبد
 لثقيل الثرويش الواقف
 للذكرى
 للعصر النزي وللاصط
 أنقل - ارتي
 في حصرتهم
 لكسر قنار التاريخ المتكرر

(١٥)

لم ينتظر احدا
تعد في خطاه
صحراؤه يبيهه
مقاع وباب

(١٦)

تلتهم الذكرى
والماء يعد الملح إلى المزمى
ورداه الصحراء

يعيب

(١٧)

ولنا أشتق جذور الرُّمل المتشعب في
خاصرتي
يبث في صفة وجهي درويش عثيق
ويثور الثرويش
على نفسي
انحل في غيته
في دابرتي
حب يتحول

٢٠٠٧/١/١٤

□□

ضربة شمس

محمد يوسف الحسني

في الصيف
 تغلق المدارس
 في مراتب مراكب
 مما يجيء ولا يجيء
 وكمنين
 يتمدد الزمن الرديء
 يقف الهواء على سباح حداثق
 وعلى المرايا منزل
 بيضاء
 من لهب الظلال
 التي ييبب وجوسها قسط
 تعرف من الهجير
 حرائق
 ودفء التراب
 وقود اختبأها الحجارة
 والسموخ
 يخرجون الأرض
 من أعلى تنفخ الرمال
 مغلق

تظن الظهيرة في الهواء
 أمام حيطان المعابد
 في فناء الوحشة الخلفي
 والطقس التي فرت كما القسط الشريدة
 نحو أبواب الجهل
 تلوح الكلمات
 هاربة
 من اللهب الرجيم
 وتعمل الآلات
 في التكبيب
 جاهدة
 ليتتمش الصدف
 وأيس أول مرة
 تكي على
 ررع الرجاء جميعه
 سحب الجراد
 يعور تنور العجبة
 في ظلام نهالها المصبوك من حمم
 لغتن عن زمان آخر

في	في
صو	ش
أعواد القلب	الشراب
ويزكس الأموات في لهب الظهيرة	قصورة
يزعمون لألس النيران	و الصوء يحترق الجهات
أسيرة	تجره في الألق سبعة حصاة
لتزدهر المومنين	حتى انتهاء الأرمه
تعمل الآلات في التكييف جاهد	في الصيف
لنتعش الفضا	مثل حمامة
وليس أول مرة	بيساء تبو المنسة
يبس على باب القصيدة عشة	وكواكب سوداء
طير الحداد	تميح في صباه حالك
في الصيف	كالحلم يحترق الحقيقة
تبدأ رحلة أخرى على جمر العواذ	لايس ظما الهواء
يبس الشراب قصوره	كجمره
وكل قلب مهلج	من هوت
من أرض مكة للمنيه	رمل قدم
عوليس يلوي لغة الذهب - السعينة	قتلوا
في عرص بحر من صلب	الرمم الرديء
جلجامش الهبل	يكاد يحرق راحت
يشرب كس عشتر الحربة	سهيل خيل في الشراب
ويطارد الثيران من بلبل لابل	ووجه قرطاج القبة
والعقبة الخصرة والأفلى والآف القليل	وهي تشرب قهوة الصبح للمغامر
وجنات الهم النصور وسيف عروة والذابل	في مصلوب خيمة ولهي
جوش العيب	وراء ثغوم أيلبي للرهبة
يدلن روما	موسم العطر المعبأ في سلووع الصبر
بالمبوب	مجمرة على وجه النهار
وبالحرب	يشع يوم لآلى حبل من للحجر للموات
خبت وجهي في عيون رحمة	ولا مساء
خرجت من الكهف القديم	أرجلة أخرى إلى تلك البلاد
وخفت في أثري غراب	كل كل معبر الكون استقلت
	واستراحت في سرير وجومها الوثني

من مع	ياقتراب الباعة المتجولين
تستجزه الخرافة	يخدر جوب كواكب الصرعات
أي حلم نغم	ياقننى
في مقلة الصندق المقطر	يلتون المعابر
في غواشي أنجم	بلز نفاع منزل المعنى
نزهة على عشب الذقن	الى أقصى المحل
يدخل القمر العتيق إلى الحنية	بكل أنواع السمات القديمة
من جوار الحقل الخلقي	ولحة الرمصاء
تشتبه المقاعد	تمطرسي
في سرائر واجم يعلو	بقواع الثمن
من الحجر الموات	هناك واحد
يفتح الأبواب للأشجار ؟	فوق رمل لاهب يعدو
أم يعلو الى صفو الجنون	الى أقصى العواسم
لكي تكو بهاية التزيخ ملحمة	هجلة
بسماء الطعنة ^٢	تندفع الأنهار
أكتف قبل ذلق	من كمي
أجثو على طرف الرمل محدقا	يفرق مدها
في الهوة السوداء	ارض الجزيرة والعرات
والأيام عصا	وكتبت لقي
على يوم الصفاء ^٣	وزرة بحري على
كل هدي الروح بادية	جنت الحبة
لائبج الجحيم	وكل يقصني كواكب
فر المصور من بغ الخرفة	كي اخط
دعها هي الصور	حكاية الجمر الأخيرة
محتلما	يركض الأموات في حر الظهيرة
بالوان الفجيرة	يرفعون لآمن النيران
دوما	أسيرة
كالغيم بدأ	لتزدهر المواسم
حيث تحتلظ المنير بالمقابر	•••
بالعيون السود	وحدة
في كتب الحكايات الملوية	ظما اقتراب

تراحموا	يعطو ويعطو واجما
بمكرات الصوت	وتطل
في أحلامه	محنة شاعر
ويزي الجنون	من خلف أكرام الخيال
كلها	يلقي
ويحق	على أكم الجنون
في أرض يلب	قصيدة
هي صريرة	عصماه
الشمس التي	عن مجد الخراف
قدته	يدلي
من أعلى الجروف المستحيلة	بأنواع التصريح الجريئة
في قصور	في محافل جمعة
من مراب	لمراسلون



التفاحة ٤

عبد النبي حجازي

ليئت مقدوها على متن مركب يتهدى متزعزعا في عرض البحر، والخدم والخدم
بموجور بير يدي، يهتدل كل منهم العرصة لإرصادني جرادة إشارة من أصبمي، حتى لو كنت
لكثيرين ذليلة
ثويت على سطح المركب وهو يتمايل كالأرجوحة والأفق يشكّل دائرة زرقة تشباك
فيها السماء بالأرض على مدى بصري، وهاج بي الحنين إلى حواء، وإلى التفاحة من يدها
باللمسرية يا هيو من ابتعيت أن تكرمني، فجمعت قلبي يتهدم بحواء عندي هي الأجل
والإلهي في الدنيا كلها جمعت أن تكلفيني هرجعتي في ألم الشوق والعرق
غوث ولما انتثيق رطوبة البحر، وإذا بحواء قبلي منقبصة للنفس بلتمة قلت باسي
وعتاب أصيل

- أهكذا تطيب لك الخيفة لأول ملاحة يا آدم؟

- هزروا بي

- ما منعك ألا ترفض؟

- ما كان لي خيار حتى يحلوا بقولي أو رفضي.

- وغدوت كاسيا مثلهم أبداً طهرت ويراثك وبلك لتعبي تحت الكسوة المكر والحداد
كما يحبون

- فحفل أن أكون عزيزاً بين الكاسين لأبزو هجنة في الجور؟

وحب الحلم وانضمت حواء وكبير الخدم يقف محبياً اسمي، يقوم ارتبلكه قفلاً "مولاي
فم تفصل إلى مقصورتك تعش وتم في سريرك الملكي"

وما إن ولجت المقصورة حتى ألقت ألواناً من إجابتي الطعام، ومناحة القرفة والزعجيل
والطفل واليهار نوح منها، تستعر اللعب تجعله يتحلب في العم كنت لأجل من حيث لا أشعر
فمذ كبير الخدم يده إلى الماء والخمر رشف من كل جرعة، وإلى الطعام ابتلع منه لقمة، وقل

بثقة وحفاوة "تفصل يا مولاي اليك الخمر والماء والطعام ههنا لك" وتصرف فاطمت حواء من ناحية الحلم بقول لانتة "وها هم يُجنون في استلاب لُبك وروحك بلقمة طعام، وعيشة طرية رذيلة اسمهم يغريوك من اصلك لتطغ العيش مع الكرامة يا دم حيز من كل ما في الدنيا من مثل هذه الترفقات" واحتكت ساحطة منرجرة واطلفت (ميرفا) ربة الحكمة "الحياة ممتعة الخرق ومنية الخلوين"

لبثت متلو - الإزدانة لودع ليلاً واستنقل صليحاً وركبت حواء في قعر داکرتي تتمايلك على نهبها، تكي في تكلمتي، أو تصغي اليّ. وذاك صباح استيقظت مأفواً كدائي، وصعدت إلى طهر المزكب، والشمس قد برغت من جلاب، ترسل اشعتها إلى اليابسة التي بدت مثل شريط أحمر، لعلنا نغم حوي رجين اللحم وقيل معنأ "ذاك هو ميناء ليسيمونيا عاصمة اسبلطة عرو من بلاد الإغريق يا مولاي هذه مملكة المينيبي"

خطر لي أن أسأله عن امراء رحلتنا علّة يعرف شيئاً، لكني زلفته مسيراً مثلي مزبوطة بالحبوط فلزت الصمت، صمت الأمراء بين السوقة والأعاج واطلّت حواء في حلم ليقطة هذه المرأة وصغرت هذا ورميتي بالطوف أي ست نسب ثم اوردت عي، وتلاشي طبعي في الفضاء لكها، لحلم والاحلام حواء اكنت احلام يقظة أم احلام منام ليست سوى هو حسي، وحواء الآن محصورة بالخوف، والقلق، تقول في نفسها "ليت أنا ما اكلنا التفاحة، ولا اتحم وحدنا بالآخر، ولا عرفه ولا التقي به، ولا هبط معه إلى هذه الدنيا الغرور فن لايع العريق بعد الوصل أشد قسوة ومرارة من حرقه البعث، وغدت التفاحة قطعة كدر تنفقت بين اليبي"

ترجلت على الشاطئ ألف جسمي من الداخل بثياب الأمراء القطنية وارتل من الظاهر بثياب من الحرير الزاهي تنهر العيون، وعلى رأسي قلنسوة، وفي يدي حولهال الأمراء المطعم بالذهب، وعلى حصري سيف منوط بطلق من جلد الثور

ألعت كوكبة من الحرائر يحسور سيوفهم، وحرائر يقللوبهم منكسي السلاح وتقدم مني رجل مهيب اصني قللاً "الملك مييلادوس ملك اسبارطة، وملك ملوك الإغريق يرحب بكم في مملكته يا مولاي" ومد يده إلى عربة ملكية مصنوعة من خشب السندس المطعم بخشب الكرر مزبونة إلى حصن مطهم، وانحني قللاً "تفصل يا مولاي" ركبت على المقعد الملكي ممسكاً بالزمن المجدول بملكهم من حبوط الصوب للموداه والنيصاء يتخلق حولي بمهابة حرائر شاكوا الملاح

سار بنا الموكب إلى قصر فحم، متراسي الأطلواف، مسور بالحجارة الصقولة تشرنب في خلف سواره اشجار السرو والبسقة وتتوضع تماثيل الهة الإغريق المهيبة على قواعد من الحجارة الفخمة يتوسطها تماثيل زيوس كبير الآلهة بحجم أكبر ومهابة أكثر

ترجلنا وتابعنا المسير في العمر الداخلي على ارض مرسوفة بالحجارة تحيط بكل حجر حبوط رفيعة من حشيش أحمر ناعم كالعسمة العصافير وحواليها سياج من شجر الرعور ذي اللب السهي والاشوك الحقة كعشب المسور تتقدمه شجيرات الياسمين والقرنفل الفواحة وعلى الباب تماثيل أحكم صنعة وأكبر حجماً، وأعظم هيئة لزيوس، وتقف حوالي الباب الدحلي ثلة من الحراس شاكبي السلاح منجيين بالسيوف والرماح، والقسي والحصار والمطرزق الولانية، والترزم الصبياء في صعين متقلبين وفيما أقربت منهم نكسوا

سلاحهم وانحوا، مجلّين، فتوقفت ولومأت بتحية ملكية من راسي يمينا ويسارا وتبعت طريقي

عبرت الباب الدخلي المصنوع من خشب الزلّي والنظم النحلي بالتحف، وطلود المباح والعهود، وما إلى حطوت إلى الزددة الملكية حتى أغلقت صوت جهوري "الأمير باريس ابن الملك بريام"

أثرت الزددة قلبي، قلعتُ حوالي مشدوها بحث عن نيك الأمير ظم أجد لصا موابي، وفي مواجهتي الملك ميلاوس فوق أريكته الملكية المصنوعة من خشب الأيون والحرير وال المطعم بالدج والذهب، وعلى رأسه ألقاق المحلى باليقوت وحواليه رجال البلاط يحيطون به كما تحيط الأهدب بالخير ولحاهم تنهل، وعيونهم تقلق بمهيلة وعمول

خشب ميلاوس واقفاً مع فصادة في ظهره بسبب تقدمه في السن، فهب رجال البلاط هيئة واحدة وأقبلت كلهم الحيول المطهمة وبدا البلاط جليلا مهيبا مزعا وقت ميلاوس يديه مرجبا "أهلا بك صبيها عزيزا يا بلزيس بن بريام" وصلاحي حرارة وعفقي، ودعني أن أجلس إلى جنبه وجلس فجلس، وتعلمت رجال البلاط جالسين قل ميلاوس "الدار دارك يا بلزيس مستولم من أجل اليوم، حتى تصنع جزار الحمر اللحي، وتشتغل القلوب بالمشقة والتفت إلى خدمه يحاطيهم بحسم "خذه إلى جلاء الصيغة الملكي معرا مكرما كي يستريح من وعاء الشعر فالتفت حوالي بعز من حتم القصر يتشكل مع جماعتي موكبا بجوار بي بتجبل وولاء، وبعيون رجال البلاط تتبصر بظلمات احتشام وتغير

مضى الموكب بي عبر الزدات الواسعة للمزدقة يصور الآلهة والملوك وتماثيلهم المصنوعة من الذهب والفضة والبروز والألوان تتفتح على مصالحيها، وحلال الزوايا والمصطفات تشرب جارية من ها وجارية من هناك بحق كاهة حامية، ترميني وبعينين بظفرة منجية من عيون دجاولين ههين المشقولات نوات العيون الخصرات والرقاء والسمزوات المصنبت نوات العيون العميلة والبنية والشعر الكستني والسمزوات الدككت اللامعات، نوات الشعر الأسود الطعم والمعين الحورايون تتبني كل منهم بأهبة وحشية من قوام اهدب ملفوف براد من حريز، بههم ببلشة من معلق مضغوطة نسجت حوالي شركا غربي جملي أجزر قديمي على الأرض المعروشة بالوزو مسلحا مثاقلا

بلغوني مقر اقامتي ردهت وشرفت تطل يمينا على البحر الممتد إلى مشرق الشمس ويسارا على حبيقة تمتد إلى جبل أشم يحصر زوايا حصراء منسية ورفوف الطير تمور بين أشجارها الزمرنية وتخرج هريجا مؤسسا على أغصانها

أرقت عليها طنق وسنجد وزرقي من الحرير والصوف، مكنة بالأصغر الباهت من قروب الزمل، والأصغر الذهبي من قروب البصل، والأحمر المتوخج من المغرة، وإواني من النحاس اللامع ملأى بالربيب واللوز والجور، وجرار من الصخر المحققة، وكووس من خشب اللوز وقروب العول

تراحيت في جلوسي على فراش مشحوب بلقطن والصوف، وكنتي محمول على راكتين ساعيتين دافئتين وابتقت أن النفس تتوارب عوة بكتين ككة من السلاة والقوة تنتج عنها القرارات الصنية كارتباطي بحواء، وككة من الهشاشة والفرق تقابلها وتنتج عنها ساحات الصصف والفور كصعفي أمام معقل أولئك الجوزي

ولجني حين كليب الدار إلى حواء، وطاشت عيني على النواك والجنود ثم ارتكرت
عرساً على صورة محصورة في أعلى الجدار، نقتت فإذا هي صورة هيرس ثياباً لك يا هيرس
أحدثني على حين غرة، وزميتني في قصص دهنبي هو سحر مطبق على رجليه وبرقائه،
أردت أن أربطني فجلت قلبي لحة عليك وعداها منك.

حرجت إلى الشرفة وسرحت بنظري في العياقي الممتدة إلى الأفق يشقني الشوق إلى
حواء البعيدة الوحيدة، شوقاً ملعاً باليلس منها، ورحت لمنيتها لنصر المعبة وأنا أستيقظ هكذا
مما أميتها

وقدفع الذنب في صدري يقرّعي، يهيج في نفسي بالقوم والمرارة لأنني تسرعت في
اتخاذ ذلك الحكم المتوهم ماذا - هلني أتوزع مع تلك الزبة فينوس؟ وماذا ثراها تبتغي بي
تحماني عبر الرمل والمكل إلى بلا الإغريق هذه؟

كنا وحنا أنسيا كلها - أبا وحواء - وكل كل ما يحمر الأحمر بكفسي ما فيه من حب
ووفاء فهل تسامحتني حواء بهذا الخطأ الشنيع؟ وهل سكتني بها بدت؟

أفقتني من شروبي حساء تطلّ من الشرفة المغيلة تلوح بي بالبحار اشحت عيني
لحظت فرشتي بحصة تنهيني إليها، وكوزت أصابعها ورمشتي بقلعة أرسائها في الهواء، ثم
لوحجت بيدها تشير فيها قلعة إلى فلتستريح مصوفاً

«رجوك لا تحاولي يا هذه المرأة أنا في قصر يمزج بالبحر والسيوف وحواء لم
تترك في قلبي وبصري موطى نعمة ولكن لا مناصر قبل أن ألملم أفكاري فندفعت المرأة من
الباب إلى حلي ملقعة بأثر من الحرير الرهيف الهمهف، فارت لها طهري ورحت أرتجف
غوطاً وقهر أوجرها وأرتبكاً

ولجهنتي الحقية بعدد ورفعت النقلب عن وجهها فبتت لي امرأة لم تترك فتنة لنساء
الدنيا جميعاً إلا سلبتهم إياها، ووجدتني تائها على قوامها المعبود بألوان تحاكي قوس قزح
كما يتوه شمع القمر على صقل بحيرة وتبدلت حواء العذبة التكيفية امرأة أخرى تحيي
الكثير الكثير من مغبتها وتعرض الظيل للظل ابعثاً في الحب المتمكن والتشويق اللاهب
هفت قسراً

- حواء -

- فا الأميرة هيلين (هيلانة) يا بليريس تزوجني بقوة هذا الرجل المعجوز المألوف
ميبيلاوس، ملك ملوك الميديين وحوالتي في قصره إلى واحدة من جواريه، إلى فتية من
مقتنيته ابن بصي تمغه وتعف قصره وكل ما قدم لي من عانم وحلي التوصل إليك أنفسي
من هد المطمئن أكثر حينني حبيبي إلى بلك طروادة لأقدم لك حتى الموت كل ما يوسعي
من سعادة وحب ووفاء "قطع يدي لي لم تكوني حواء"

وتواريت في الشرفة هارباً مأخوفاً للوذ برأوية من زواياها، يحلو لي أن ألقى ببصبي على
الأرض ممعاً بالهرب ووسوس بليريس صواء أكلت حواء أم هيلين أن أكل التفاحة حق من
أولى حقوقها، لكن ميبيلاوس هذا الذي تقرّحت أنيله، وسوسيت أسفه وأصرر أنه وانتحرت
ما عاد قادراً على قسم التفاحة واستطاعها لقد لي إلى جسر ثلاث هو خشي (لا أنكر ولا
أنش) صا حيلتها

تبعثني الفاتية إلى الشرفة ولجهنتي فتلة بعدد وصلابة

- فكأن من نكون أرحم لهقي ورجلي، ولا تخيب أمني فك أني في شرك ينش
فوادي المذهب، ويوجع في صلوعي بل الآله والتعلية والإحقيق أني شطح السحر في
طريق مندودة حتى نمرح راسي بأنم

- كيف اختر من احضر ولفني واكرمني واحقي في قلب قصرة لا

أأجد حد السيف واعصيه في صتري لخدم فعلني، ففوت على يديك خلاصا من
حياتي المشوومة

هريت من الشرفة إلى مدعي فتعشت متوترة قلت بصرامة واتهم

- أنت امرأة حقة لثقي بهك سافرة إلى احصل رجل ليس برجلك

- لقد تقطعت بيني وبين مينيلوس جميع الأسيل، فما عاد رجلي وما عدت امرأته

- لكنكم أروج وزوجة سبيه صلحيه إن اتوفر الصنق تحقق للرعي

قلت لاسي عميق "أ لمينيلوس انين ليسع بهما ما يشاء، وعيين ليري بهما ما
يشاء، وان يكون كلامي الا صرخة في وان سحق لكم تحاملت على نفسي واجيشه لأكسب
وذه، فلم أظفر بسوي الصبر على مزاجه العكر المتقلب «صرخ في وجهه الطمه بالحقيقة
فأكتحل جريزة بنو فيها عقي" وتلعت بحرقه وحملته "هي ميتة قبر لا محالة، سواء
أكلت تحت عبيبه ام وزاه ظهره "ولطرفت تقاوم شبح البكاء، ثم حملت التي يتصارع هي
القهر والرجاء "أ لم أخلق لمينيلوس، ومينيلوس لم يخلق لي انه اقترن أشوة، كئيب
حلت عياده محل انبيه وانابه محل عبيبه، وقته محل نيره، ونذره محل فمه او كس حلت
إحدى رجليه محل إحدى يديه"

ومهدت، وأصمت الهوى بلسانها، وتلعت قفلة "باريس انت خلقت لي وأنا خلعت لك
أنا فزحك، وأنت فكري فلا صهرب ولا مذهب".

هالني مطقتها، وجعني أبهت حتى سقط في يدي ففتزعت نصي من خداني نصي
وقلت في نبرة خلعت بالرجاء

- ولكنه اليوم بولم من لجلي.

- بل بولم من أجل نصه حتى يكرع الحمر غارقا في سبحت نشوته بملق رجلاه والخج
جواربه محلقا بأجحة من وهم وسعالة حبيبي باريس تمثال بالمرص ولا تحصر الوليمة

- وبذا تفدني ولم يحدني*

- عندما تلعب الخمر براسه تخلب عظه، ويفقد كتلة من فحولة مر عومة نظي فيها حتى
الذهب إلى النساء

- هيازي اليك ويتهافت عليك

- بل مرغ ما ينجمه الوهن هجتم متهاكاً يمتلئه الرقاد والصليط تلك متكور سعة
تحرري بسفل عز أسوار القصر وتركب البحر مطين من ريقة مينيلوس وأغمم
الأميرة هليل بجمل جميلات الدنيا بين بليك وطوع امرك وحبك الأبدى يا أميرى يا أكثر
رجل الدنيا وسامة

- جندي عينا حصاراً لملك اللئلق وانما أزوج ان تصريني، وتعميني وكفى

- اسمع يا بليريس، ساعة الحدة والتيك لنسطق كما يسطق غريزدي من قصص وإمامك أحد اميرين ان تتدنى بالقبول، او اطلق عقرتي ككثري تجلجل في أثناء القصر، فداهمونك، ويصموك بالحياة، ولك ان تقتر ملك، ولات ساعة دم حبيبي كن سمحا ولا تكن عذرا وانسلت مندعة الى الباب واختفت شعرت فني تصدع وانهار أنا ادم ابو البشر، وها هي الانسانية تحتل بلوحشية في قلبي ووعوس بليريس "العدو والمكر من طبيعة الإنسي، بيد ان الوحوش واصحة مريحة بما تشتهي بعونها، اوليس على الإنسل ان يشكر شهواته، ويكبت برواته، يفصل عن الحيول؟"

داهمني من الشرفة حارس من حرايم القصر تمثل إلى محدعي يحمل صرة ثياب، فليقت للوهلة الأولى ان هيلانة كحمت واوقفت بي، او ان قنمها ركت لكل الحرايم اسط الثام عن وجهه فدا في هيلانة قلت هلمسة لاهمة "أريد ثياب حارس من حرايم الملك أسورغ وهيا بنا، وجدلي من بروة طيش "ووسوس بليريس" لا مخلص الموت ينزيص بك من كل صوب، والعصبة تحوم حولك حواء باتت ماضيا محيقا وقت صانع في غبار الزمان ترفع يدك مستسلما، يسوق قتر اهو ج تصمعه ربت كزعت قلوبهم بالجمجية، يتكلمين بشاعرك، بمعدتك وتعدتلك، كلعل يلهو يحصور سحير

هبطنا من الشرفة على الجبال، إلى فناء القصر، فقلقا ثلاثة من الحرايم سالت هيلانة أحدهم هلمسة

- تذكركم أمر الكلاب؟

- اخر ساهم يا مولاتي

وتسللنا في العمق عبر باحة القصر يتقدما حارس يستكشف لنا الطريق والمبعضات، ويلوح لنا ان ننبه، ويعقبنا حارسا بجول كل مسها الطرف في بعد لانتباهات سوز مرحلة وبدأ ياخرى تنطلق جميعا وقد تجمع كل ما في انبيه يصيح انسمع، وفي عيبيه يستجدي الروية، وفي قلبه الذي ينوب بوجيب كانه يحيط في روحه حيطا، فل آية نامة تنسي باليسط الحالات نقي الحق، وهر الدم، الا هيلانة فقد بيت لا مبالغة، صرامة في لا مباليتها، ووسوس بليريس "تب المرأة أكثر جرأة وإقداما من الرجل"

بد الرمز بلينا ثقلا تنعت لحظته بين يدينا، ونهرب من بين أسلطنا كلها لتهو بعضا قلوبنا حتى وصلنا الي مكمل في السور فرععتنا الهمة إلى فجأة وردت قلوبنا وجيبا، والكوت عداقنا وسالت عيوننا فصعد الحرايم يحصهم على اكتاف بعض وشكلوا سلما تسلكه أحدهم واعتلى السور، ومد لنا الحال

تسلقنا السور كالجزء، وتطلونا بأعلاقنا نتوثق من موطن قديمنا، وهبطنا إلى الهالة سبعين عددا في سور، فاقسم اليها عدد من الحرايم وزحفا يلتحم بعضا ببعض كطائر وصم جلجلمه على فرائحه، وانعسا تنغم طويقا تنثر بالبحر والحجارة مراقب المجهت الأربع بحشي ان يذاهبا منها أحد، من قبل او دير او يهبط علينا من عل، او يبيع من شقوق الأرض تنسي لو استطعنا ان نمشي في الهواء رويدا، لا خطبا على الأرض في نيك الطلام الدامس

بلح الشاطي ونحسها ببعض من الارتياح، الا ان الوسوس م رالت تخفر صدورنا ووسوس بليريس "هي هي حواء اطعمتك القلحة فهبطت بك إلى اسفل متفنين، ثم راحت

نظرتا في الفضاء، وإذا بالبحرلة يتدور ويتورعون على الأتراج، يذيقون صعوداً وهبوطاً
لاهير جرير، يتناقلون السطول يرحلون بها الماء من قاع المركب ويهرعون إلى السطح
يمعجونها في البحر وتقدم القبط ذو اللحية البيضاء من هولانة مرعوباً قتلاً 'خُرْق'
المركب يا مولائي" فتمسكت هولانة لامة محدثة

- أما كنت تعرف أيها القبطي أن في هذا المكان من البحر صحوراً هيبيريا وتعرصنا
للهلاك؟

- إنني أعرف طريقتي بالشبر يا مولائي، وقا مصرُ لي هذه البقعة من البحر ليس فيها
أثر للصخور

- ولكن ما الذي جرى؟

قال بنسي وذيول "إنها نقصة من الإلهة يا مولائي" فتمسكت بي هولانة وهلمت سارحة
بعينها في الفضاء بصيق وانكسر ووسوس إيليس "على قمة جبل الأولمب أرسلت
مواجهة حامية بين فينوس وهيرا، أما منيرفا فقد لبثت تتلعب بحصول "قالت فينوس بصيق
وكرهية" هيرا ابتها الطالمة يا من تملكين قلباً أقسى من الصخر الاسم وأنت مرارة من
الحسنة كيف طلب لك في شتي بالهلاك ظنير جمع بينهما حب وثيق؟ قلب باريس أشد شلب
النبا وسامة وقلب هيلين أكثر شلبت السياروعة وجملاً" قصصت لها هيرا منتصبة قلقة

- يا من جمع بينهما ليس سوى حبٍ ملطخ بالآثم

- بل فيه بالمعوية بحقيقتها وطيرها

- ولكن ماذا تسمين امرأة تملك من تحت جناح زوجها في هدنة الليل وعسفة لتسلم
نفسها إلى العائر باريس التيست حادثة حياة شعاع وأنت أنت يا فينوس كيف تتلفين
بمواطف العائين منتشية، كيف عني قلبك فلا تترين جباحاً عليهما في فلتتهما الشبية؟

قصصت لها فينوس قلقة

- يا ميبيلاوس طالع زرعيد يهرق في معصرة الجوازي والأمات، لاهياً عن أجمل
روحة في الوجود، لا يحفل بمشاعرنا ولا بقوتها، وكلها متاع رخيص أتقي به في رواية
مهملة

ولكنها احتارته بنفسها من بين عدد كبير من العاططين وماذا بعد يا فينوس؟ يجر
باريس وهيلين ويتوارين في طروادة، فتثور ثورة الإغريق، يقدمون الأسلحة ويشرعون
مراكبهم ويحاصرون طروادة عشرة أهوام يتجندل فيها الملك من الأبطال، ثم يقتحمونها
ويدبحون الكثير من الحلق ذبح الفجاج ثم يهربونها ويستور شعبيها وتثور السواير على
الإغريق وهم عائدون إلى بلادهم؟ انصحي بباريس وهيلين أم منعي شحين بالويل والثبور؟
صرخت فينوس بأعلى صوتها "كفى هيرا هذا كلام حق يراذ به بلبل" فقبلتها هيرا
مستحفة

- واعجبي يا فينوس أنت ربة الجمال أم ربة الحراب والمار؟

- كفى عن حداثي جبرامك الحرقاء يا هيرا أنك تحاولين أن تعفي بها حقدك على
باريس لأنه اختلوس من دونك

كثرت هيرا وقالت بعصبة جامحة "إن فلانكم من موفت العجبية التي تدرهين نفسك

بها أيتها السائرة في غيها فيوم. ليت زيوس يرى ما تفكرين من أفعال شنيعة وما تبتكين من نوما حبيثة" حملت فيوس مخلوثة، والتقت إلى منيرفا تمتد بها قلعة بفعل قسري

- منيرفا قلبي كلمة حق ازريسي

- قل لا علاقة لي كلكلما محطة

- حتى أنت يا منيرفا؟ يا -ت قلب مترع بالأذن والقلم؟

فهاجت بعن منيرفا، وطارأت بصحبة هيرا إلى مينيلاوس، ابتظته في هرع الزلل، وأيقظه بعللة هليل الشمساء، وأشرنا عليه أن ينجح عشرين ثورة قريين لزيوس حتى يأسره. وهرعت فيوس إلى المركب محاولة أن تزل صدعه، تنجيه من الفرق.

مع بروع العجز احد المركب ينهارى بمن فيه هينوس تحاول أن تزل الصدع والنجارة طمعت لجسمهم تكوي، وصالهم تتجذر غير قادرة على حمل السطول، وأخذ الماء يطو في جوف المركب فاندفعوا بغرور كالجر- وكل يبحث عن موطن قدم يلود به

اشتبكت مع هيلانة في علق مشحور بالرعب والجوع والاعمال. قلت يانسة بقلب تكاد المראה تدميه

- لن يموت يا بلريس لن يموت

- لن يموت

- شئني إليك يا حبيبي، شئني وخذاني لي تظنتي من بين يديك حتى ادا هويما في القاع، ولانكنا حوت لو سمكة قرش تلج في جوفه معا

وهيما عجزت هينوس عن رعب الصدع، واحد المركب يهبط إلى القعر وقد غمره الماء وغمر البحارة الذين اخذو يمحرون ويجذفون بأيديهم الكليلة، يصلعون الموت الكاس في الأمواج المتلاطمة ولم يبق منهم سوى عظامهم تشرب لتتسحق ابواه. وفيما أشرقت الشمس واحد شعاعها العرير يتجلي على سطح الماء. هوجسا يمرلك الملك مينيلاوس تتساقط عليها من كل الجهات كالسحاب على قطعة حلوى

هرع القمل إلى شلة من الحبال ألقاها إلى ولهيلاية وصاح بـ 'تمسكا جيدا' بالحيال ايها الأمير! وشتنا البحارة إلى المركب الملكي، وقموا لنا كسوة تستعص بها عن ثيابنا الفيللة وتركوا بقية البحارة يمحرون وهم يلوحون بأيديهم المتشنجة ويصرحون بأصواتهم المبحوحة يطالبون النجدة بعضهم

وعذلت المراكب تتبختر بأشرعتها متجهة إلى ليسنيمونيا. قمت أنا وهيلانة في رابوة على سطح المركب نتشمن ونرتجف من البر- والشعور بالإحراق والرعب. قلت مستعربا "تراهم ألقوا فعلا؟" فأعصت هيلانة بمرارة وصي. ووسوس بلريس 'بل لنينجك مينيلاوس بيده دبح النعاج، ويلقي بكما إلى الجوارح والصواري تنهشكما' قلت وأنا اصمها بصياح وقهر

- يلوح لي يا هليل لن مصيرا مشووما يتربص بنا

- أن سعادة يوم واحد قصيانه معا وتمنع فيه كل منا بالأحر من اصلاق روحه وقلبه وشعوره تفصل كل ما في هذه الدنيا من ملأ يا بلريس

ووسوم بليريس "هذه عبقى السعادة" وقالت هيلين تقسم الذعر منكسة رأسها

- أتدري بليريس* الموت عدي اهرى من لحظة اللقاء بعيني مينيلوس

- ففت أور السلم يا عزيزتي هيلين

اشاحت وقالت بحرقه "قل لي بليريس قل لني فانا التي ورطتك وسببت لك ما سببت من مصائب وعرضتك للهلكة تكلم بليريس انقضى من عذاب الصمير اني لا ايلي بما يحل بي لكلي اكاد أتمرق وبفجر من اجلك، انتمني اصريني، اقبل بي ما شئت

رما بنا المركب في ميناء ليسموبيا، وما إن نزلنا انا وهيلين حتى جاما حارس متجههم، ملامح وجهه مطموسة على جلة كلدنة صفراء داكنة توك أنه لا يحمل في قلبه أي نوع من المشاعر الا اليمصاء شمع منه بللق خالفت تقدم منا مضطبا وثبت جسم كل منا الي الآخر من شيز، واحكم شئ وثقلنا واثقل الي جماعته فقلونا الي عربة معلنة مربوطة بحمار أعرج، اجلسونا عليها عتوة، وربطونا بها

وعسب احدهم الحمار من رسته، واحد يطوب بنا في شوارع ليسموبيا وشروع النهر يتجمعون حواليا يهتفون بدهاء واحتفال هتافت تحتلط بصريز العربة تحتنا "هتانة غادر، لا يقرّب منا احد الا ليصق عليها وراحوا يرشقونا بالفتورات من حصاص الايواب والمواد أو من الشرقت وصر الذل يتراكم فوق الدل في قلوبنا حتى غوب كئلة من الدل

قلّت هيلين تتحبب باحتقار وقهر "لنهم قتلونا لكن مينيلوس بعقده الشيعم وقلبه الأسود لا يطلع قلبه الا ان ينقم ما شئ انتقام" وطلع الدياب ببحر بحر لطيمه الحادة موق عيوب واشداق ويتقافز بحرية على وجوها يبحث عن ثرات الفدورات قلّت هيلين بسودوية ونلّ لتهب الشامتات من الحراير والجواري وهن يستعن بل هيلين التي كلفت ثقفا عيونهم بطلعتها وبهوة مينيلوس الي فتسللة من محياها وكل من في القصر يطلب ونه ويهرع ليوثمر بكامرورها حتى لو اوملت برامس إصبعها الي بحة تنعيمها" و غلب عليها السعيب هزها وهزني معها ثم تماكنت نفسها وقلّت بحقد وتحمر "أي هيدوس، ايّها المافطة، ما سمت غير قادرة على انقلنا ظم ورطيتا في هذه الورطة الشنيعة" وركبت هيلين وقلّت بصوت يلس حزين

- أتراسي لعلقت بليريس* اما كل الأجر الا استقر فيوس* ليس لنا غير هذا ان بقي لك صلبة من أمل في بليريس تكلم بليريس ارحمني تكلم هل تصفح عني هيدوس بليريس* وانت؟ هل تصفح عني؟

انتهى بنا السطاف الي ساحة عملة يتكوم فيها الحطب من يلمس الأشجار والأشواك وأقبل كبير الكهنة يحمل شعلة الأوليمب للمقدمة بيده والهيئة تنقظر من رأسه الحليق، وثياه المتهلة ومن الشعلة الي قعر الحطب مصفرتة ألسنة اللهب، وراحت تتطغل وتتسع وتتصاعد

لم يكن عسيرا علينا - نا وهيلين - أن نعرف مصيرنا تلوّحت هيلين بحرقه وديول وهمت بصوت راجع متقطع "لعل هذه النار أرحم من نر مينيلوس ولكن ليس لنا من حيز تكلم بليريس" أطلق فمي وعسي على الاستجابة، ولا أدري ما اذا كلفت هيلين تتحبب فقد عثت مهمات الناس، وحللت الأصوات بعضها في بعض قلّت هيلين بصوت راجع حالك "لا، لن أمتصطف مينيلوس الا اذا شئت فت بليريس استمطعة من اجلك"

ووسوس إبليس "من خواص البشر أن تتبني حذر كل منهم على التثاقل يستجلب فيها الوفاء والإخلاص بالحقيقة والفخر والجداد، والخير بالشرف، والحب بالكراهية، والكرم بالبط، واللوم بالمودة، والحدق بالمساحة. متروكا للبشر أن يتعلم بأي منها وهو لا يطيب نفسا إلا أن جربها كلها"

وغدت النار حمرا أحمر وقبيلت حرارتها تتوزع في المكان، تحر الوجوه وتمثل الجموع من صمق العيون إلى الموق وهما جلا مغول العصا، طويل القامة كبير الهامة عريض المنكبين زحج الشنق، نقي الإياب ملاسحه مطموس بعصه في بعض لا تدري هو متجهم غاصب، أم وميم وجهه يهده السمات مند ولتته لمة ولا يدرى أولئكة والنداء من هذه الدنيا أم من أوبر جهنم؟

بسط يديه إليها وفتح كفيه الواسعين واجتمعا لها وهياكل كما يحتمل حرمة حطب والقي بنا في كهة المنجيق وترجع بعصم بر هو وقتصلا، كفه أسلم خروفا بو عجلا للنجح، وليت يلمظ وكأنما سل لعابه ليثونيا ويأكلنا، وكل اللحم يتسلاوي صفه لبشر أو حيوان، ولوح كبير الكهة لجماعته فقصوا إليه واصطعوا وراءه، وراحوا يحومون حول النار برؤوسهم الطويلة كجالت القطير، وتلبيهم المهلهلة، وعبوسهم المتعجزة بالشوولط ووجوههم المظلمة، يهركون أيديهم ويمغمون، يؤبوس صلاتهم ثم تسروا حول النار يتفجر من عبولهم شعاع الموت المحطم ومنوا اندرعهم حو الأوار ووجم الناس وطاطوو برؤوسهم حاشعين

وهيم علت، غصمت الكهة وتلاحمت تقصم الصمت فلم يعد متاحا للأي من تلتقط رفرقة عصعور، أو هديل حمامة، وهما أملا الجو رحية كثر كبير الكهة وهو يقصم الهواء بأسنانه وقد تلاحم فكاك، وقطب ثم رفع يده إلى الأعلى وشد على قبضته وأهل يده بشراسة وثقب إلى الأسفل وصرخ بصوت كخوار ثور

هيا

قفرت بنا كهة المنجيق ودفقتا إلى الأعلى يحنة فارتفعنا في الهواء على شكل قطرة حتى بلغنا سطح المبني، ثم هويتنا إلى جنوة فوهج واللهيب هويتا

البغل

محمود الوهب

مثلما يتربع المرء على عرش أو قمة يتربع السيد عيد الرحيم اليوم على قمة المستنير من عمره، مرتاحاً، يزهو بحلّاصه الذي ربما عدّه نوعاً من الانتصار، بل هو الانتصار الكبير في حقيقته^١ فهو لم يتسلق هذه القمة إلا بعد كد وتعب، وطول صبر ومجاهدة، فما هو ذا الآن يمدد رجليه على راحتيهما فلا كرمي، بعد الآن، يصلب جسمه، ولا ملوحة تمنى ظهره لا مراجعي يتكئون صفاء ذهنه ولا معاملات تافهة تصيّق فضاء أفقه وأحلامه والأهم من ذلك كله، أن لا أحد اليوم يعمل على احصاءه للأوامر^٢

فلا وزير اليوم ولا منير ولا حتى رئيس دائرة فقد ولي الرمس الذي كل يساق فيه عيد الرحيم مثل بطل في مدار^٣ نعم ولي تلك الرمس، وولت معه القلوب المستحبة التي غير رجعة أربعون عاماً نعم أربعون عاماً وثلاثة أشهر واحد عشر يوماً يعاني عيد الرحيم الزوابع السمل، والتعاليم الغرقة الجافة^٤

هل يمكن للمرء أن يولد أكثر من مرة؟^٥ (يسأل عيد الرحيم وعيه على المرأة) نعم بكل تأكيد ولم لا^٦ (يجيب بالوثوق كله) وشعوره يتوقده الذهني والروحي يردّد ويتوقى^٧

يقهقه البيلص في حلق الرمس وتمنّ تجاعيد الحق والجبن في شحهم، ولكن لا لن يسمح عيد الرحيم لأي شيء أن يمسّ عليه منة الولاية الجديدة المكتملة أو يصادر بعم فرحه الهطل كمطر يمسّ الصحة عامرة، والقلب شيب بل إنّ تجربته الطويلة في الحياة، يمكن أن تكون موضع غبطة من الشباب فحسبهم^٨

ما هو مهم، الآن، يا عيد الرحيم، فكك متفوّغ لحيفك الجديدة كلياً فلا موعد رسمياً يسلم عليك حيوط أحلامك التي اعتادت أن تسمح لحطّات النوم الأخيرة متعتها^٩

مد الآن لن تلم نفسك، يا عيد الرحيم، ببرامج معي، حتى وإن كل معنى بحيفك الجديدة، فاني برنامج محدد هو قيد على حركتك أن تحصى نفسك إلا لهاها، ولن تتصرف إلا على نحو لي وعوي^{١٠}

أما الآن فلتردّ ثيابك واقم بالظوابط على معالم المدينة التي ألتها، وتهو روحك إليها

ولذلك نتلقى أيضاً بعض أصدقاء الطويلة أو الشباب قديمهم حركتك باستعادة حيوتك وشملك في ظلال الحرية^١ وقد نتلقى بمن يدلك على واحدة تشارك الاستمتاع بجمال هذه الأوقات وفرحتها^٢

وقد نعلم المرأة هذه التجاعيد يمكنه التلذذ عليها بالرياضة، وبالعناء الرطب، أما الشيب فليقل لا لا يمكن له أن يضع صباغاً قاطماً كره هذه المظاهر المعصومة المخالعة^٣

ارتدى ملابس وعبر عن أهل ربطة الحق هذه الربطة لا تنسب إلي أي من معوقات الحرية، إنها واحدة من قيود الوظيفة والدوائر الرسمية فتح بلب العفة استنشق نسيم الصباح انتعشت روحه فهمس

"الحياة جميلة متمعة كل ما فيها رائع وبنيع" واصف "خطواتي تقول أنني لنأ تجاور الأربعين" ثم ستنق على سواه بقوله
تعم أنها الحقيقة "ومضى

بمرح دار معصب باب المنزل الخارجي ثمة حلجر جعله يرتد مذهولاً متلفلاً^٤

أوب أوب ما هذا؟ بلل أو تساهل

من أين جاء هذا البهل^٥ ومن تراه أوقفه عند باب المنزل بالصبح^٦ العسى أن يكاد يسهو الباب بجسمه الصخم^٧ بل هو يمدده حقيقة! أعوذ بالله!

هش صام عبد الرحيم على نحو عوي ملوحاً بيده البهل لم يسمع، و لم يأنه بالقصوت والدليل أنه لم يتحرك من مكانه^٨ بل اكتفى بتحريك رأسه، وهز نيته، ثم صرب الأرض بحافره الأيمن^٩ ماذا تسمى هذه الحركات^{١٠}

لا عهد لعبد الرحيم بطبيع البهل زميله غريم كان يشبه المدير بالبهل، يقول حين تندر منه لحظة ما أو حين يهضر الأوامر العالية بما يرصيه نوره البير وقراطية
يفل احدروا الوهب^{١١} وكثو، يصحكوك

لكن ان يلتقي عبد الرحيم ببهل حقيقي وجهها لوجه، فذلك لم يحصل في حياته كلها، ولم يخطر على باله مطلقاً^{١٢}

من تراه ربطه هنا^{١٣} ثمة رسر مشنود إلى مسمار حنيني^{١٤} فكر ماذا يفعل؟ أبقى في البيت لا لا يمكن، بل بـ ذلك متمهل، أنه لن يهوت فرصة يوم طالما تسمى قدومه^{١٥} إذا لينتظر دقائق، فقد يطل صلب البهل من جهة ما عاد إلى الهش والصباح، ولكن لا فائدة ترجى^{١٦} بل في البهل هذه المرة هو الذي عاد إلى تحريك رأسه وهزه في الهواء، وإلى صرب الأرض والمترسمة في المكمل كخته يتعداه^{١٧}

فكر لو أنه يهرق من تحت بطن البهل قشة مجال وابع^{١٨} ولكن ماذا لو راه بعضهم؟ ستكون فسيحة، وسيكوب هو أضحوكة مـ يده بلطف إلى جنب زاس البهل وبهوه أحد يدفع الكتلة الجلدية المتكئة حول رفته العظيمة الطويلة^{١٩} وحين استطاع أن يحدث فرجة ما بين البهل وطرف البهل سارع يمدن جسده المتواسع قبلاً إلى حجم البهل ثم يحاول الإبرلاق^{٢٠} لكن خاطراً ما في تلك اللحظة بلدت، زلود سهو البهل، فبهله يدفع برأسه إلى أمام باتجاه الباب، ويصير شحيحاً حثماً من بين مشعريه المظليين^{٢١}

صلى ظهر عبد الرحيم إلى الجدار بجانب الباب، أما صدره فصار إلى رأس البغل الذي احسن بتقل نعمه أكثر من الحجر الذي يصطط على ظهره . ومع ذلك فقد بدا بأصعوبة كما يقولون، إذ لم تدم الحالة أكثر من ثوان قليلة، وحين التفت إلى نفسه لم تزعجه الصعوبة البسيطة فتنة رول على قميصه من أنف البغل، أصداة إلى أوجاع حذيفة انصمها في قصبات صدره . أخرج عبد الرحيم مسيلاً ومسيح قميصه وجانب منزته

لأوجاع إلى زوال . ولكن ما هذا البغل^{١٤} ومن غير شيء ؟ يكون ما فعله عن قصد .^{١٥} ولكن لماذا؟ وما هي النواجع والأسباب^{١٦} ثم إن هذا البغل لم ألمح طول حياتي، ولم يحدث لي ربط احدهم جعلاً أمامي، ولماذا أنا بالذات؟ انكسر مكينة من أحدهم^{١٧} ولكن من ؟ ولماذا؟ لا أعرف ذلك لأهل البغل، هو الآخر، قد غلب على أمره، ربما صليفته نبالة سسجة من تلك البهيفات الصواء الكريهة التي تلف ما تحت بيوت تلك الحيوانات . فترعجهم بقرصها المومج . وقد حاول المسكين إبعادها، فصرخ على ذلك الدج، وهو البغل الحقيقى الأولى بعبارة فارس " احذروا الأرض "

بهذه الأسنطة، وبذلك المبررات، راح عبد الرحيم يحدث نفسه، بينما يده تمتد بين اللحظة والأخرى إلى صدره، تتحسس أوجاعه التي أحدثت تشق أكثر فاكثراً

مهما يكن من أمر فإن ينسج لأحد لي يهكر صبح هذا اليوم إنه يوم انتظرو طويلاً، ومتعقبة أيام أخرى كثيرة . إذا عليه في ينسى لتكون البداية طيبة . ولكن من يستطيع أن يبتزع صورة ذلك البغل من رأسه وتذكروته ما تزال تهر صدره^{١٨}

غالب الام صدره، وتجهول قليلاً في الحى الذي شهد خطواته الأولى وكلمته وصحافته ودموعه تأمل ما تبقى من البيوت القديمة والكاكين . توقف في الصخرة جانب المدرسة أخرج عليه تنفخ أشعل لعافاة مع تعالها بمنعة . تأمل تلك العلام البعيد . لج ومرح تماجر وتصلح ثم عد ليعو في حصر أنه حالما بليام منعة أخرى^{١٩}

أين هي أمه الأب^{٢٠} وابن يوم^{٢١} الوقت غير مناسب ليرور المقبرة القريبة أكثر من أه طويلة مسحب من مكاس الوجع . تمسكت يده مواضع الألم في قصبت الصدر . اعلمها انفس النحل حركت تلك الآلام . تحركت كذلك صورة البغل في رأسه^{٢٢} عليه لي يعود إذا أتراه البغل قد غادر مكانه^{٢٣} . وحث عبد الرحيم الخطو عداً

حمد الله وشكره . أب لا بغل ولا يحربوب . اقرب من باب المنزل بقاب روح كريمة خلفها البغل الشمس - قال في نفسه - كفولة بتجعب مصبرها وإزالة بقاياها . ثمة نبالة كلبية صواء هجرت موخرة البغل، فتركك جسمها يزناح عد طرف الباب^{٢٤}

تعو عليك ايها الحقرة الكريهة . امت السيب فيما حصل . تناول عبد الرحيم حجراً من الأرض وقذفها به . فخطها، في الحال، وشما على طرف الباب^{٢٥}

الحجر الصلد الملوث بدنها التث ارتد قويا إلى الخلف ليصيب حاجب عبد الرحيم الأيمن بهرج . قيل إن يمسقط منكرها تحت رجليه^{٢٦}

تلمس عبد الرحيم حاجبيه بحسن لروجة ألم وحرارته . نظر إلى يده فوجدتها وقد تلوثت بالمثل الأحمر . لام نفسه على حزمها وزعوتها . لكنه لم يجد بداً من دس المقاح في القفل وبادرته دورتين ثم دفعه الباب ليطل على زهرة البيت الواسعة المريحة . وأنيسر إلى

تصيد جرحه وإثمال في المعجلات القريبة التي حدثت !

سامحك الله يا عبد الرحيم، كيف تنسى إحصار سوية اليوم * وجهه العداء على الأقل !
ما الذي يمكن من مد جوع الصاعث الطويلة الحاقلة ؟! لا يمكن أن تنقلب حواصر البيت أو
بصر الوثائق وجه احتفالية منتظرة^{١٢} ! لا بد من الخروج ثانية هي يعلق، على كل
حل، لا أكثر ولكن لا بأس في كسر صخرة أولاً تنفتح بها شهيتك، وتستعيد معها سوية
الصباح وبهجته !

ما عبد الرحيم يده إلى الحراثة استخرج رجلة قديمة بصعوبة القلق بسادة العطين من
فوقها قرب العروة من قفط طيبة رفحة الأحمر المحقق ملاصف الكفن، واحد يتم
بصفه الأحمر بطبع الثلج البلورية واحدة بعد أخرى يستمع إلى احتكاك بعصها ببعض،
وبالسائق الصمري وجدار الكلب تتكامل الأصوات وتتغامق، فتشور روح عبد الرحيم بهي
الكفن مرة وأخرى ! القطع الثلج في المصير المقطر رنين يحمل الروح إلى حلبة الرقص
مع الحيل والأحلام. لو أنه عثر اليوم على المرأة الموجهة !

لا يمكن أن يجمع بين المرأة والوظيفة في وقت واحد هكذا كان عبد الرحيم يتخلص
من يلج عليه في السؤال عن عروبيته الطويلة ولكن هاموا إلى أن كد هجر الوظيفة إلى
الأبد أذاً فداها لو بحث عن حلمه الموجه أية امرأة عظيمة تلك التي كوتتها أحلام أربعين
سنة وأكثر يا عبد الرحيم اود أنتهاتها الجميل كله والنهاية أنها اللطيف والذلال
والسجاء قرب الكفن من فمه ورشف رشفة جففة يا الهي ما أمتعه !

ومن ثمرات الحيل والأعصاب تتخون منه سكرًا ورزقًا حسنا، ين في ذلك لاية لقوم
يعظرون^{١٣}، الله، الله ! هو القول الحق ومع تهال وجهه ولتتهلهج، بهض عبد الرحيم وهو
يصيح

صفت - والله - الحياة، وطلب ريقها يا عبو !

رشف عبد الرحيم رشفة طويلة هذه المرة وحين أخذت الغرفة في "الحجلة" أجبر
على الكلب ورش بقليله على يديه فمسح وجهه ثم قام إلى جلب الطعام وهو يندس بكلمات
أخمية قديمة لعريد الأملوث

"الحياة حلوة بمن يعيها الحياة عذبة، ما أحلى فعلها !"

وبعدة يفتح الباب، ولكن الدهشة لا تعقد لسانه فحسب، بل تطير من رأسه النبوة كلها !
ها إن فتح الباب حتى أطلق البطل بجسمه الضخم ورأسه الثقيل يهيم بقدره كيف استطاع
أن يطلق اللبب في وجه البطل بتلك السرعة ! هو الخوف أم النباهة؟ هو بالتأكيد لا يعرف
لكنه، بكل تأكيد، تنفس الراحة باستعادة الروح !

ما العمل إلا يا عبد الرحيم^{١٤} لو كان لديك سلاح بدقية مسدس لية وسيلة يمكن
استخدامها عن بعد ! دفع نحو المطبخ ولكن ماذا تفعل سكين تقشير الفواكه وفرم
العصار^{١٥}، ثم فك أن تتجر على الاقتراب من البطل، فكيف تنزله أو تدخل بهك في
ممركة تتأججها ليبت في صالحتك حتماً^{١٦}

استد عبد الرحيم ظهره إلى الجدار، واحد يفكر في حل ما هل يستند بالجواري^{١٧} أيبر
رميله فراس الخيزر بطباع البعل جميعها^{١٨}

قام إلى المعرفة تناول كما لمر من الرجلجة توسا تلج هذه المرة جرح إلى أرض

الدينار اقرب من الجلب، ظهر من ثقب فيه البطل ما يزل رابصاً في مكانه يكاد يصد الشراع كله وليس الباب فقط. بدأ لا ميبيل إلى الخروج. أعت نظره حائط الباب الواسع تسيماً ملاً لو صعد عليه، وهوى بحجر عجل فوق رأس البطل، وليذهب إلى الرحيم هو وصاحبه. ولكن هل يقرر على حمل الحجر. انه ليس بحاجة إلى حمل الحجر من الأسفل. يكفي أن يضع أي حجر من اعلي الجدار حتى تسقط في الحال. وما عليه إلا أن يحكم الصرية لتكون القفلة. افكر في كثر جنيته لا يلبس ولكن بعد الانتهاء من العملية بسوسة جلب المعلم الحشوي اسمه إلى الجدار، وبعدة تسلق درجاته. لم يلق للرجل الضخمية المتهربة التي احبت تتكلم تحت رجليه ومن خلفها حين صعد عبد الرحيم فوق الجدار، فاجاه البطل براسه المرفوع نحوه، وبضحكة عريضة تكشف عن أسن كبيرة صفراء. تبدلاً بطرات حاطقة، سارع بعدها عبد الرحيم إلى الحجر يهيم بسقطته. لكنه، في تلك اللحظة، أحسن بدوار في راسه ومحيطه. بدا حقيقاً وسر على ماله ونبيل والعلم الجميل حوله. وما حصل كأي غريباً حقا. ١٤٩ عبد الرحيم هو الذي هوى من مكانه المرتفع. ليستقط فوق رأس البطل دولا. ثم يتنلى، ليستقر، في النهاية، تحت حوافه المطوية السوداء. ١



لا يموت

زهير جبور

الملوك والحكام الذين يسمون الموت القادم

ما هي إلا مومرة حطط لها وريزي الحقن، محترفاً سطوتي، محلولاً بطلما حمم ناري،
مستعلاً رفاذي للحلاص مني وتسلم حكمي، ويديمي ان الله درس خلودي، حكمة وجودي،
لاني لا أموت وشهي مؤمن بك

أيها المصير خدا ما حملت به، هصر وقل الحقيقة، والا سوف اطلع عنك

أجاب المصير

- امرك سيدي

- اسمع يا هذا، حشروا جمدي داخل صندوق حشبي، دون ان احسن باي ألم، حينذاك
استعدت ملعتي بالدم الشارف، منتشياً بمشاهدة لزوجته المسجلة ببطه، مشكلة حطوطاً ما
أثقتها يد هائل، والجمد يرفض امامي بتلقفية سور اي تريب، تملقت بهوييتي تلك أكثر من
عشقي للنساء، والزعنات التي ألقتها ولم تعد تنيرسي، لكن ما أغصبي هو وجود السين قتلتهم
وهم كثر، ان راحوا يحيطون بي، همرهم جميعهم.

هصر قبل ان يصك اليهم، قل انه وريزي لا تلند بجمده يتلطي فوق الهرم لأعنه بطوق
ما صنعها غيري، وسافر ح شعبي وهم يسحقونه تحت أقدامهم واغرقه بيم يصالحهم

هجة تردد في سمعي شيب الوداع، حاولت تلمس جمدي، لم أستطع تحريك ماعدي،
ودهشت حين بدأت المنفعة تطلق قذائف الحساد، هو ما يفقد على الذين امراضهم، أهتم
بمعالجهم، ثم اميتهم حين أرغب، واتخلص منهم دون صجيج، لأقيم لهم طقوس العرس،
ولبكي

فكرت برفع العملاء اللعين، القاسي، الأصم لكنني علجرت عن القيام بأي حركة، فهل لك
مت فعلاً؟ وهذا لا يحدث، على النهوض لأطل على شعبي منتصراً وليملؤ هتافهم، وأبقوهم
سبعة أيام جباههم تلامس الأرض، وموخراتهم باخرة للوزراء، واصحك، مسخرخ أنا لا أموت
يا كلاب مهما كلفت المومرة، لكني لا أستطيع الحركة ولا الكلام

* يسو على وجه المصير الاكتمال مروجاً يلزعب، وهو يحق بالمسجي يصمت
مصيب، وقد احتشد الناس بالسلحفات الشوارع الأرقعة

- مات الحاكم

- لا يموت الحاكم

- واحدة من اعدائه لكشف حيلنا

بسوة يشع شعراً ووسهين الحيكات، صافحات

- لا حيلة لنا من بعده ادفعوا إلى جولته

وفيما جهن يتعلمن سلحفات، وزجل بلحي يتوسلون إلى السماء وسواهم مفتوحة
الوهاب، وأجسادهم إلى الأمام والخلف بالية رعيبة، داعون، مبتهلون، مردون

- هو الحرب المطين، وما اختارته الحلية الا لحيلتها إليه هي الأعلى، وكفت ألوية
العصير المبرية قد انتشرت، تقص على النعم الذي يشكون بأمر جرمهم، يكتنون أفواههم،
وبسواعد قوية يحملونهم، يقدونهم بالسلحفات التي حصصت لنفثهم إلى المجهول

يمسب الحاكم، يقف من عينيه الممضتين العقد

- أيها المصير اللعين صر، ماذا يعني فني جردت من مالي؟ سطوتي؟ قصوري؟
ملذاتي؟ ثم أجهولي بجهرة توابية، ومازلت مصراً على القيام، ان ادع المؤامرة تمر حتى لو
خمرت حيلتي، وأنا لا أموت

- صرخ الحاكم

- قا لا، موت أيها المصير القدر، اللعين، سلطتك وأمتع بصي بهمسك مترقفاً أمامي،
ودمك بلزوجه بسبب حطوطاً تثير شهوتي

* يهز المصير رأسه بصمت محققاً بالحاكم وهو يتصيب عرقاً

- حين دهمني الصوت المقيت، الفظيظ، صرخاً يا عبد الله انتصت، كمن صوق
بالكهرباء، من هذا الذي خرج عن طاعتي، وأطلق النداء مجرماً من نقبي - مبدئي الحاكم -
لا بد أنه شريك العسر، لن أجيبه، وحين انهض سببته لآرخص جسمه، ثم كررها يا عبد
الله، ولن أجيب، بل لم يقل يا سيدي الحاكم، راح يخاطبني بكلام لم أفهم منه حرفاً، وما
سمعته من قبل

أهالوا فوقي التراب، سكهض لأفضل المؤامرة، فبثتوا، وبقت وحيداً، فسر ما رأيت

* نحس المصير فوق المسجي، وصنع منه فوق أنه وهمي

- اعززي فلا تصير للحقيقة حتى لو توهمتها حلماً

عرف بشيد الوداع عم العداد ارجاء البلاد انطلقت قدافب المدفعية وكل وزيره ينكي
بلوعة

الزمن

تريز بشار

في هذا الصباح أحسن أنه يقترب مني وأنا جالسة إلى طاولتي في بيوت الموممة بقدّم
لي مستدعاء أكتب خلاصته في سجل الواجبات وأعطيه رقماً يستدعي انتباهي اسمه، أرفع
راسي والقلم في يدي، والتفت إليه وهو يهيم بالاتصراف استوقفه قلقة

— أليست ابن قريبتني؟

يتوقف الشلب ويمسك برأسه نحوي.

— أشكرك يا خالتي على اهتمامك

وأوضح له معذرة

— لم أعرفك في البداية قل لي كيف صمعة الزائدة العالية؟ أحبها وتحبني مند الطعونة
ومتاعب الوجود تباعد بيننا

لم يجبني إلا أن صمت موحش أقطعه

— لم أشاهدها منذ سنة لا بدى يلتقي قريباً أبلغها تحياتي ودعوتي لتزورني في البيت

يدور الشلب مسكراً يباغتني صوته مجروحاً متعجباً

— لا لا أستطيع أن أفعل ذلك

استغرب كلامه، وأسأله

— ما هذا القول المريب؟

يجيبني الشلب بهنو، والحزب يغمز وجهه وأنموذج تتحذر من عينيه

— لأنها توفيت منذ زمن طويل

تصطرب يدي ويمسك بالقلم منها ما هذه الدنيا العنصرة؟ تخرجنا من المدرسة معاً ثم
تزوجت تلك الراحلة في بلدة مجاورة، وتفرق الأهل والزلاء انكمرت العلاقات بينهم
أحسن أني وحيدة حربية، بهز الزمن الجارف لا وفاء له، لا ينقطع عن الجريان ونحن سنو
من نهفتنا، وهاهو الابن أمامي وجهاً لوجه

يمتلي رمسي بالأسئلة، وتحيط بي وحشة شديدة استعيد مشاهد مهجورة ألقى قطرات
 الذكريات، ويداي ترتعش
 ماذا أفعل؟ هل انظر الى الشاب نظرة رثاء؟ ربما أرثي نفسي أيضاً حطرت لي أن أندفع
 إليه وألف ذراعي حوله لكنه كل قد غادر العرفة ومضى أحضرت رأسي
 اذكر اني وقربيني كنا نحوي الاثواب ونسفل العرج والاسى رحلت دور من انري
 والحياة بلا عاطفة ولا رجاء هي كالموت نحب ملامح الشاب، وتختفي ملامح المكتب
 والسجلات على الطاولة، ويقتهم الرمال للمكان وكل شيء

امراة من رخام ونار

في بقعة قليلة وسط جبل جرداء توثق الدخول وهم يحملون ازاميلهم، ويحملون بالمجد ومثمة الخلق علوا، علوا طويلا، وانسكب الظلام وهم يحملون وانصببت اشعة القمر العسيرة

صنع الأول امرأة حربية منكسرة امرأة مهرومة يلمسة تلبس ثوبا داكنا عيناها مبطعتان موعها مبعوكة على حذبيها العندين

صنع الثاني امرأة بائسة مستدة على هوشها بلا حركة ابوتها عابسة غامضة

اما الثالث فخرجت من بين يديه امرأة فنية، تقف على قاعدة من رخام، وهي متدثرة بشوب رقيق يلتصق بجسمها الرقيق، ويكشف تفاصيله تحت السماء المرصعة ببريق النجوم وصوه القمر

فكر النحات المبدع "جسد جميل لا يشبه له" بهيكل مكشوف مستعبد ساقط تتألف امرأة تعري بالثوب والملمسة والازواء ترشف البطرات التلغلق الباهر للمرأة التي سحنتها الإزميل السحري يلمع بهيكل العن، يلمسه، سرت الروح فيها

حين العن في دماء الحفرة المندفئة تجري في عروق المرأة منحج كل شيء، وبنت فيها الحيلة والحب الزرع تشعل المرأة اهي من مراب وصياها من وهم وشاه لا يستطيع احد ان يبدع مثلها ويصيف اليها لمسة اخرى

فتح العن دراعيه، وصنمها الي صدره تغسل المرأة بالصوه الغابر، وتتقد مشاعرها كجمرة متلقة، وينب هه احسن منير يرمق مخلوقه مدهولا بدأت تنحني وتميل وتنتشي امرأة تشبه الفراشة في طيرانها، وشقاها نهتران بعاء رابع

ماذا حدث؟ "هذا حلم ممتع" هذا اروع ما اشتهاه المبدع ينلقونها بعيون مذهولة يصفونها وتعشقهم

ابتها المرأة التي من حجارة وبريق ها هي بقعة مهجورة تبيت اجحة للحجر

ترقص المرأة وتحي ترقص وتحي توح بين الروح والابداع توح بين الجسد والروح تنبسم تلك المرأة الحربية التي صنعها العن الأول، تمنح نموها تدفع الي الرقص منثنية بنامى صوتها الجميل اليهم اما المرأة اللينة التي صنعها الثاني فتنبه، تقف عبيها، ونهب واقفة ترقص برشاقة تطير قدماها ويرفرف طائران في صدرها

يتسم النحاتون الثلاثة، ويدقون الارض لقدامهم، في لحظت انطق والجو وتعت صوه القمر المسحر، وفي ساعة متأخرة من الليل يحومون حول امرأة من رخام ونار تسيه ابتساماتهم الوجوه يتراعى منجذبهم وغناهم في الفضاء الصخور الوعرة تنحي،

والسماء المصاة تحي

يرتفع ربيب الكووس يتدفق العرج من أصابع نوبهم يرقصون في احتفال عجيب
وأراملهم تنقص وترقص معهم في تلك البقعة الجراء ينثيرون من نومهم والشمس عالية
في السماء، والأرامل ملقاة عند أقدامهم يحشون عن امرأة من رحام ولار، فلا يجدون شيئاً،
ويتحولون إلى تمثيل من حجر تحت الشمس الملتهية



الفننة

عمر الحمود

تقول نافذة الخير وهي من أهل الدراية، ومن رواة السير
ورد إلى الحاكم أن العامة لم تعد تمجده كما كانت تفعل !
فاستدعى الحكيم، واستقدم صاحب العسس، واستعجل الإجابة، فتحدث صاحب
ياقت العامة تمجّد الشيخ الحماة، وتحيط صورته بإطار قنسي
وقال الحكيم انه شيخٌ يحبي طقوساً جبينة، تجذب أتباعاً ومريدين، ويمتلك معرفة
واسعة بكتب السماء ورسالات الأنبياء، وأقوال الحكماء، وله قدرة على المناظرة والإقناع
فصرّب الحاكم مسند مقعده بقمصة يده، وقال لصاحب العسس اجلسوا معه كل شيء،
غيروا صورته، ولو كلى قطياً، أو ولياً
انصبي صاحب العسس، وقال فعلنا هذا يا مولاي
وبقنارّة منه حصرت رمة وثقّق، قضمها للحكم، وبدا الحاكم بقراءة ما مونتته العيون
السرية

١. البوليفة الأولى:

تعلم الشيخ من والده أن الاستقامة والصلاد خطان متوازيان لا يلتقيان، فاستقرّ الخروب
في قلبه، وألهرق مواضع الشهوة فيه، وترك الزلحة إلى الشدة، وهجر التسميغ إلى
العمل، أدّى العرائض والوفا، ولزم المسجد مع جماعة دلكرة، تقدي بالأبرار،
وتتواصى بالحق، وتتواصى بالصبر، تعلمت أرواحها مع روحه، وانتلت، وفرح
صخر سته وولمه بالمسجد كعمله من حملته، طلقته بالحماة، والحمام طير مبارك في
نظرها

أحسن في بهاره على المحتاجين من تجارته البسيطة، فكوّن في إيله بأنفس طمقينة
حجّ إلى الكعبة باقعا، ولم يتلف من صعب الرواصل، وقلة الراد، ووعثاء المعر

ويُلفّ جسده الصائم بحياة صوفٍ في البرد الطامس، ويتنلها بعبادة قطر في الحر القفط.

و جعل من داره راقية للتحد في تجمع سكّتي يصغر عن المدينة وتنتشر في بلعة الرواية أشجار التوت، ويستريح في ظلالها مزينون بشلب سهللة ولحي مسلة وعيون متلهة لأسرار منطرة

وعلى الجدار الداخلي للراقية أُنشدت راية بحامٍ حشبي، يجاورها سيقان متغلغلان تحتها درع حامي. وعلى يمينه وشماله نفوف جلنية مختلفة الأحجام والجدار المقابل مغطى بمسجدة فارسية النسخ، تحتل فيها الألوان يتشقق، يخلق أشكالاً غنية بالأحياء، وعلى طرفها لوحة منمنمة لآية الكرسي

و شاع سر الرواية المحيطة، وتداول الناس شفاها في شكل أخبار وحكايات، فتمتصبت مرديد وطائسي علم ومحبزين متكررين وتراويلش بمزقعت دككة، تكدلى على صورهم تعلم مختلفة بصحفت حصر، ويمتلون عصيا من الطرافة، ويركسون في سهوب مذهب حياهم، ويترايسون بعد غروب الحمين، يقتنور الأرض، أو فراش صوف، يجسوس بما بعد جوف وطعنا بعد جوع، ويلهجون بلوزاد وأدعية، ويتبرعون بما اقتصوه لجمعية خيرية

و تتوسط الرواية مجلس' واعواد عبر ويغور هندي ينثر طيباً يريح النفس، ويمش الروح

٢. الوثيقة الثانية :

يتخلق المزينون حول الشيخ في صمت وسهولة، وإن أراد مریدٌ تقبيل يده في تحية راكمة، يحمر وجهه الصبوح، ويقص يده قللاً لا يفعل هذا إلا طوع أو حصوص وإن مال أحدهم بمسة منه يشرق وجهه، وكلّقه ذهب المعرفة، أو رأى سريره في الجنة

و تدور مرديفت شعبية بطسفة حلصة، تنطلق من الإخبار إلى التحليل، وينسب بعضها إلى راي شعبي مجهول، تويند سبيلت متجددة في عقول السامعين، وتزوج أخبار الشيخ، وتكثر الأريادات عليها، فكل راي يزويها بتفاصيل معاصرة، ويردك متزقيها، وتتوسع ردود أفعال متفقيها، وكلّهم يجسوس فيها أثباتاً لدوقهم أو تحيا للموت، وتسرب الوقت، وتجاوز تلك الإخبار الحيل، وتظهر فيها غرائب، تصنفها العسة، وتعتقد أن الشيخ مكرّم بكرامات موهوبة

و كلن اتباع الشيخ اقتصوا شهر راد، فيمردون ببراعة ملن الله عليه من معرفة و يجرم تبع يميل لعب من فمه عسما يتحدث يستطيع الشيخ قراءة مايجول في خاطره جليسه، وكان خاطر الجليس لوح وصاح على الجيب و يكمل كهل مقطعا من سيرة الشيخ ومند صباه داوم على الفكر حتى تحرر من أطماع الدنيا وفرعون النص

وقبل بدء الحلقة يحتم حديثه بمقبوض من حديث نبوي (ابن الدنيا حلالها حصيب، وحرماها عذاب)

٣. الوثيقة الثالثة :

تبدأ حلقه الذكر بقراءة ملخص من القرآن وتتركيز مؤثر ، هويس المريدون بين الخوف والرجاء، ويطول حريهم، وتمثل الدموع، يلي ذلك غر الصفوف مع الأئمة، ويجعل المشدود ألفاظهم تنسج مع غمت القلوب وتزفيل الخاء النبوي العظيم على أوزان الموشحات الأندلسية والأثر المسجوع، وتأخذ الحضور إلى عالم آخر وملكوت جديد، وتظهر جمال الحق المعني وكثوره الزمنية، وتثير الإعجاب والأشجلى، وتحرق المشق بالحب إلى الحبيب، وتتصاعد الانعاس، وتتفطم، وهي نمجذ تعالىه المطلق، وتطو التبهات والأدكار ينش جميل موزون، ويملاسة يتقل المشفون من لحد إلى حب، وكل لحس أشجى من سابقه، ويحتمس محلولاً مطلى لتخصيص الأصوات، وتردد الحلقة حرارة، وتتدخل الأصوات بين مزيم وبلا، ويهض نزويش، يؤذي رقصة للتورة، يدور، ويدور، وحول وسطه تنورة بيضاء، ومع اللوري ترتفع أطرافها لتلامس وسطه، ويسنى المريدون أنفسهم، يهرون عشقا، وتحقق قلوبهم شوقا، تلمع بروقهم، وتقص رعودهم، ويمطر سحلبهم، وتحر- طيورهم، ولايشعرون بمحيطهم، يسكرون في شبد الحصرة، ويتواهبون صامعين، يتباعدون، ويتجمعون، ويحزن أحدهم ممشياً عليه، يرش مريد بهاء الورد، ويقر الشيخ عليه، ويصحو، ويستغرق مريد آخر في السماع، يشعر بتوق وهواة وفرح غامر، ويمسح عذبه الدامعين بكم ثوبه المنعرق، ويتخضع من ثقه، وكل مايعيق حرقتة، ويقدم مركز الحلقة، يستقيم، ويصحي، ويرتجف ارتجافاً سريعة متوالية، يبلغ الذروة ورياض النشوة، وهو يردد لفظ للجلالة

وتتلون عذبه بلوب الدم، ويفشج لاهظاً عبارات محيرة، تقبل تأويل العارفين في حالات الوجد، ويعمل رزين منهم، ويقول لمتعرب عد إلى سورة الكهف وافعل الخير ويخلق مريد بجارة للفرح (كلما اتسعت الرويا صالت العبارة)

يؤيده مريدون آخر بقول صوفي مشهور (من لم يفهم الإشارة لاتسعه العبارة)

يتبعهم حضور لبهم الحديث عن الحوارق أشهى من الحديث عن الواقع، ولديهم وصف جميل موعودة أحب من وصف جميل موجودة

ويصهون في الحديث عن بشر مكرمين، محبتهم ه متفقة وعشقهم له متقد، يمشون على الماء بلا بلل، ويقلمون البراري في حطوة، وكل ربحاً مسقرة تقلم، أو يدوسون النار، وكتبه برز وسلام

و يستهون بنيل من الفرقا حمل الجن عزش بلقهم إلى ملبس قبل ن يرتد طرفة إليه، فكيف بالإسفل المصفل على الحلاق عقلاً وتقريباً * وكيف بالمومن من لحباب الله^١ و يصيح محب متلئ صيحة طويلة، ويزجل كلمت ملحتة، يسمحا آخر، تطريه، وكلها موسيقا من الجنة، وينشد شعراً للسهر وردى

أبدأ نحن إليكم الأرواح ووصلكم ريحنا والراح
وقلوب أهل وندكم تشفقكم وإلى انيذ لتقكم تراث
ولرحمتنا للعاشقين تكلفوا ستر المحبة والهي فستاح
بدهش ثلث ا

بحسب الأبيات أكثر مما يسمعها، ويتلجج انفعاله، ويتولد، ويخرج من الروية، يهيم
في الباحة تنها، يردد الأبيات مرات حتى ينع، ويقع منها كحصى جريش، يلحق به
مريد، يملك اطرافه، ويهرع اخر الى در فخري، يحمل كوب ماء، نهضت عليه اية،
ينقيه، فيشرب، ويمسح ليه بظاهر يده وينهض حامدا ربه .

٤. الوثيقة الخامسة :

الشيخ حالة غامضة، لا يروح في البلاد، ولا يجزع الأكباد، ولا يقف تنظيم خلفه،
ومع هذا جب اتباعا ومريئين ومحبين وبلعثين عن المراكب والعراية، ويسمعه مريدوه
تطليا، ويركل اتباعه الدنيا إن جمعت بينهم حلقة ذكر، وكل من لديهم هو النهر الأخير،
والموت لديهم مراح للقائه المعبود .

وأمام جمع من العامة تحدث عن حياة عسليه، وانتقد تصرفات الحاكم ورجاله
فغضب الحاكم، ومزق الوثائق هذا رجس لا يفر، هذا الرجل كبريت أحمر
وقال صاحب وإن كسبه العدو يحلق منه زعيم خلايا معارضة، تسبب لنا الأوجاع
قال الحاكم على العاقل أن يبنه العاقل، وعلى الحاضر أن يبلغ العاقل، أريد الشيخ صاغرا
أمام قاضي

قال الصليب بر امرتنا قتله

اعترض الحكيم مهلا مولاي، هذا الشيخ في جماعته مثل النبي في أمته، وإن قتله
هزجتهم وحلته، وفرخت رايته روياء، فحين صلب الخليفة العلاج، تصاعف أنصار
العلاج

قال الحاكم، وقد حقت حدة غضبي أن تركه يصنع نحش

قال الحكيم قيل عن معلومة انه كل لا يعمل سبعة في موضع يدفع فيه موطه، ولا
يحمل موطه في موضع يدفع فيه لسفه، ولا يقطع الشجرة التي تتصله عن النهر، فإن
شتمها مذهب، وإن مذهبها مذهبها

فلنظهر الحاكم جلده، ونفخ كمد، وصمت

واستحضر الحكيم ماجرى بين المتنبي وكافور الإخشيد، واكمل الشيخ انسان،
والإنسان يصعب أمام القاطر والمرأة، اغتدى عليه النعم، يمشك شكرا، ثم جرد منها،
فيجوزك ساحط، ويسقط في نظر العامة ،

وتبقى في علوك السني

و يدعو الحاكم الشيخ، وتلقى الدعوة لعل فيها إشارة لوبشارة
و عرض الحاكم مقابلاً للشيخ على صحيفة ملأه، وهو يقول في سره لا تتسمع
المدية إلا لأوحد منا
و لم يوافق العرض السعي للشيخ، بل قدح بالإنصراف في صدره، قصصه،
ووعظه، وحذثه عن المسجيات والمهلكات، ولم تتسقط عقله على الحاكم زماناً جدياً،
فلوح الشيخ بقطافة من الموروث
(لا بد من قرين يعين معك، وهو حي، وثمن معه وانت ميت، من كل صالحاً لم
تتس إلا به، ومن كل فاحشاً لم تستوحش إلا منه، وهذا القرين هو عمك)
و لم يصوب الحاكم حجلاً بينه وبين المال والشهوة
وقال الشيخ المصاحب صاحب، فاعطوا من تصاحب
و احتفظ الحاكم بصحبه، ولم يتكل العبد منهم
ووعروا لخصاص متبرجة لتجمل عقل الشيخ بين رجليه، فيتعزى من هيبته كما يتعزى
من ثوبه
وعلقت الجساء، وعرّضت باذنة ثاقبة رلودته عن نفسه كما رلودت زليخا يوسف،
طردني، انه شريف طاهر، وانا باغي فاجرة
و علم الحدو بالبعضاء بين الحاكم والشيخ، وقال وجداً حاصلة للفتنة، والفتنة تفرق،
(افرق تسد) ففوق منه اولئنا
ودمن المرتزقة، وديت عقربهم، تتصيد العترات، انتشرت بين العامة، وفي معاصر
الحكم، شوت صورة الفريخور، وألصقت تهماً بهما، وهما يربيل منها براءة فتيين من
عاهرة، ولم تحدث بليلة
فقال المرتزقة لاتباع الشيخ مدعين العلم الحاكم نهر سبالة للشر، لا ينفع معه حسن
طوية، سيباعكم بلا ملح
و حدثت بليلة أخفيت في مهداها
فاعدوا الكرة من جديد، وتقربوا من الحاكم، وعرض صاحب حطمتهم، فشمروا
الحاكم صدره، وقالوا يتساهل المصاحب مع حصومك، ويجمع المصانع، ولا يجمع الأخبار
فأبده الحاكم، وفكك عصمه، ولم يسمع تحيير الحكيم
فرح المرتزقة، ودعوا للحاكم بالعمير المدين والمعيش السعيد، وقالوا له يزعم الشيخ
أنك تحالف شرع السماء، ويشبه رجالك بيطور لا تسبغ وقلوب لا تحسب، ويحزن السلاح،
ويحرض على المصير
صدقهم الحاكم، هجروا أم القبل يقولهم يدعي اتباع الشيخ (الجند والبهلة) ليسوا
من عقليك، ويدعي الشيخ أن اللاهوت تجتنب في النجوت
فوجد الحاكم فرصة لقسم طهر الشيخ، ولم يظهر به، فكل يتابعه، ولاحق
المتعوسين معهم، وحسنت رجرجة وقتة، وأغتيل الحاكم والشيخ في ليلة واحدة^١
جن العريق، وتبدلا الوقع الدامية، وصنفت المنية، فاستولى على حكمها رجل

من فريق ثالث

قيل إنه كبير المرتقة، دعه للعرباء بما فتح الله ورزق
وقيل إنه شقي معنى من رجال الحكم، وقيل إنه تلغ منشق من قباع الشيخ
لكن المتفق عليه أنه رجل صلب الملامح وعلمص التاريخ، طرد البازيين في
الريف المتحاصرين، وأمر غ حواشي مووتهم من كل الثروات، وجعلهم في سفل سافلين،
ووسع المتعاطين معه هي أعلى عطين، وأعد للعرباء ولأم شهية بلوان هسية، وملاق
دهبية، يشرف عليها ولذل مطيمور وحوريت فقتلت
و تشابت سائلة الحبر وراوية المير، وتوقفت عن الكلام المباح قبل أن يتركها الصباح،
وتركت المسلمين في بحر التامل يسبحون



فانتازيا الجنون.. والموت

نصر محسن

ناولني كرسياً وقال:

- اجلس هنا، وانتظرنى

رفيته يسجل اسمي على كتاب مملوك، قلب عدة صفحات، ثني ورقة، ثم طبق الكتاب، صممه تحت يده، نظر حوله منتظماً بهياد، وغاب في سخل بداية عالية رفعت نظري إلى الشرفات الزخامية الالامعة، ثم ثلثت حولي، رايت أبواب يرش حديقة قريبة صمم حوش البناية الواسع الأبواب يحيى أغنية اعرف كلماتها، شيء ما شدي إليه، رغبت بمحادثته، التفت إلى بحنة

- قلت لك انتظر، ما بك ؟ ألا تستطيع الانتظار

هو الرجل ذاته الذي سجل اسمي في الكتاب المملوك، حين ذهب، ومتى عاد؟ عرفت من حلال نظراته وكلماته المحتصرة أنني مطالب بالانتظار والهدوء، والأثير أية هوصى استغريبت، المكل حال، لا يشاركني فيه سوى هذا الباب المملوك بمقيلة الحديقة

أتذكر، حين احد الكتب ومضى، كل يرتدي لباساً بيض، لمداد بدل ملايمه بهذا المعطف الأزرق المخطط حاولت لى أمتصر منه، لكن نظرة قلبي جعلتني هذا وأصمت

استدنت ظهري إلى الحائط المصمت عيني منتظراً امرأ أجهله، جاءت القرى والبلدات البعيدة الي، رايت داراً الواسعة، رفعت روجتي وأطعالي ينتظرون عويتي، حلقين بأشياء وهذايا تفرحهم، روجتي تعني بمشائل الوز، تنقص الغير عن الأصغر الفارغة، ونهبها والنثي تحمل عكازها وتجلس في رواية بعيدة، وترلقب

فتحت عيني، رايت المكل منتظماً، كل شيء تغير البناية للزخامية غلفت، والحديقة تحولت إلى غاية كثيفة بحثت عن الأبواب، لم أجد أحداً، برى ديباب في راسي، جعلني أعص ثغيفة، وانتظر

حوف، قلق ورعب، توترت أعصابي، جعلت افقه عيني وأغمصهما، ابير نظري في الجهات كلها، علي افق على شيء يبعد هذه الغرابة أكثر، كنت في طريقي إلى المدينة، ولكن أية مدينة؟

القادسي الرجل الأبيض إلى هنا، الرجل الأبيض تحول إلى بوب بنية غابت، وغلب
بوابها أذكر أنني قلت له

- ما على عجلة من أمري، سأحمل بحص الحجلات، وأعود

ليتم وقيل

- حسنًا اجلس هنا، وانتظرنني

رغبت بالوقوف، والسير بحثًا عن اللوالب، ربما يريحي من تسلالاتي، ما الذي جرى
لي؟ ومن هو الرجل؟ ولماذا يتنبدل أو يتحول، ثم يغيب؟ نهضت، ثم خطوت، اكتشفت أنني
حافية، نظرت إلى قدمي، بحثت عن الحذاء، امتلأت بالهشة، ما الذي يجري؟ فوجئت
بالمكمل وقد امتلأ بالفس، متى جلوس؟ وهذه المقاعد الفارغة لمن؟ عدت إلى مقعدي،
وجلست، ريت جاري يلتفت إلي مبتسمًا، سألته

- أين نحن؟

- أما تنتظر، كما ترى

وراح يتم بكثير من الحشوع وأماما علي بعد أمثل عدة، اصطف عدد من الجنود
يقودهم فارس، يلقي تعليماته وأوامره، هينون بحركات منتظمة، ثم يتعنون، يرتفع غبار
كلهم من حطوتهم، ثم ينشعب ويحب وراءهم

عدت إلى جاري منتصرا، فوجئت به وقد شاع، لحيته طالت وأبيضت، وما زال يتمم
بحشوع نظر إلي، وسبقني بالسؤال

- ما بك؟

- يمكن أن تشرح لي؟

هو رأسه ساغيا، وانتمامة ساخرة بين شعبيه

- سيهور البوب بعد قليل، أسأله أن شئت

عاد السبب إلي رسمي أجل أسأل البواب، هو الوحيد الذي يمتلك الجواب ولكن،
أي بواب؟ وأية بنية؟ أية حقيقة كل يمتقي؟

نهضت اتجول بين هؤلاء البشر، كلهم ساهون، بعضهم سامون، وبعضهم يمشلون
وجوههم ويتجهزون ليوم جديد

كنت أظر انسي أسألهم، لكن أحدا لم يجيبني، يتمتمون دون أصوات، ويبرزون طقوسهم
اليومية، وكل لا شيء غريبا البينة

عاد الجنود ثقية بحلوات منتظمة، ينتقمهم الفار من داته، يلقي أوامره بصراخ، ويمرر
أماما، يجتازوننا، ويثور الصر مرة أخرى من حطوتهم، ثم يتبعهم ويتلانس

الكراسي الفارغة مر على ما تمتلئ

أقبل البواب ممرعا، يعرج بخطى متواترة، ابعدت نظري عنه، فقد أزعجني منظره،
أحافني إلى حد الرعب وجهه ممثلي بالجنويف، في كل تجويف عين حمراء، وعلى رأسه
بيت قرين طويل كقرني مهر وقف أماما منتصبا، رفع عصاه وسحب مشيرا إلينا

- مظلوا صغوفكم إليها الأحوه

لم أعد عاجلاً بالألمة التي تتغير باستمرار، ولا بالأطفال الذين يكبرون ويشيخون أمام عيني، كل ذلك تموت عليه لكن الباب الذي تحيرت هيئته بالكامل آثار حيرتي ريثه يشير بالعصا فتتحرك الصوف وتتظم تركاً ومصي صوب منصة قريبة، اعتلاها، وادار لنا ظهره، يد مقوساً كظهر حزياء، ونبئت له كتلة كالسنام، انحنى أمام باب وأطى له شكل دودي، ثم غلب في مناحة مظلمة

رغبت بالحلق به، فحاول الباب الدائري المظلم، واستكشف عالم غريب، هذه الرغبة كانت منصفة بي فيما مصي، أيام كل لي بيت واسم، وزوجة تنتظر أشياء سأحملها إليها، وأطفال ينامون حالمين بهيما الصباح، وأم عجوز ترأف مثل الورد، وباب الدار المقنوح، وتنتظر حبراً عي كنت تحترقني دائماً، أنكر ذلك، وكنت أسلمتها، فتصدق كل ما أقوله من أكاذيب يا أمي، يا صاحبة الوجه الطيب¹¹

نبت نظري إلى الباب الحجري خلف المسصة، كفه بناء لذير كديم، أقوامه الحجرية الواسطة تكثف انتماءه لعصر موغل في القدم، بوابت دهرية وأقواس فوق البوابت، وبوابة صيقة منمنة، ومقنوحة على عالم مجهول رحت فتدكر محلولاً معرفة أمور غلبت عن دكرتي، متى أتيت؟ وإلى أين؟ لا أنكر إلا الزوجة وقد وعنتي بمرير من الحزن والدموع، والام المستطرفة بنزف لي تتحلى عه، والأطفال، والدار الواسعة، ومشاكل الورد

من الباب الدائري خرج جنين منسجل، وقفا فوق المسصة، ثم تبعه الباب ذو السنام ويده رمة أوراق، بدأ يقرأ بصوت عال لائحة الأسماء، ويشير إلى جهات عدة تعرف العند حولي، وزاحو يتجمعون زمراً زمراً في مكانة متجاوزة فهي الباب قراءة الأسماء، اقرب من الجنين، وقف في الوسط، رفع وجهه إلى السماء ورجح وتمتم، ثم رجع وأخفى رأسه أسفل أحد الجنين سيلاً مذهباً، صرب عرق الباب، فتخرج الزمان وراح يصحك، ويشد أنفذه غير مهيومة، استدار الجدي وغلب في الباب الدائري المظلم، وتبعه رفيقه الآخر

كنت في رمة مع جاري دقه، ذي النحية البيضاء بهص واقترب مني، كبط ذراعي، ورجها نكتشي

كثيرة كانت القبور التي مررت بها، الشواهد ترتفع قديمة متراكمة، تحمل كذبات لم نستطع ترجمتها، وعلى جدار مرتفع يمتد بعيداً، كفه بلا نهلية، نقشت رسوم ورخارف لحيوانات وطيور اسطورية تذكرت الكتب التي تخص بها مكتبي في الدار الزينية، تذكر اسمي فزات كذبات تشرح أمياد كهده المرسومة فوق الجدار، والمكتوبة على شواهد القبور، قلت ذلك لصديقي، وكنت مشرحة له أكثر، لكنه انفت إلى وقال بترج

— لقد توغلنا كثيراً، دعنا نرجع

حيث استدرنا لنموت، أحاط بنا جود اسطفوا على شكل دائرة، وزاحوا يخطبون الأرض باستمرار، ارتفع غبار كثيف، وعلت أصوات الجود، وقرقة البنادق والميوس حاولت اغصص عيني، فلم استطع، نظرت إلى صديقي، كل يحاول أيضاً اغصص عيني، لكن وجهه تكثف عن جمجمة متبسة، وخرج من كل عيني غصص طرلين من سلت اسمر اللوز، لرج لأول مرة أرى هذا الأنيت منعت بحرقه في عيني، مددت يدي، تلمست اغصصاً كثيرة تخرج من رأسي، وتنتثر بفعل ريح تولدت فجأة بين الخيال، سمعت أصوات ابوق ومزامير وطبول، غاب صديقي في دائرة الخيال، ولم أعد أرى شيئاً، رغبت بالاستلقاء، فاستلقيت

كل الخيل ينقد في الأعلى، يشكل غيوماً صغراء، تجر بيته، وتطير فتشع الغبار، وصفا الجو، رفعت رأسي بالجلوس، ظهرت المسعة ذاتها، مزال الباب هو السلام ركباً دون رأس، المنصة تقترب، ينفعها جنيل فوق عجالت خشية، تطفلق وتكرجج توقفت المسعة فربي، حرج الجندي المندج راته الذي قطع رأس الباب، صعد المسعة وصاح مانيلاً إياي، ذكر اسمي، فعرفت فـه يريني، تخمت مستعرباً وحققاً، بانولي السيف المذهب، ثم رجع وأحسى رأسه، امرني بصرب عنقه، ترننت كثيراً، لكنه أسر صارحاً ومحدراً

- بي لم تعد الأمر يا عبد، متعاقب بالخروج من تيزرا، والطود الى أفق واسع، تكور فيه حرا، الوليل لك حيداك

عادت المذاكرة الي وأنا أتناول السيف طاقماً، كنا فيما مضى من زمان غير محدد بطلب بالحرية، لم يكن أجبا، وكذا على يمين من لنا سنالها يومذاك خرجت من البيت مودعاً روجني وطفلي، وأعدا ليأهم بالمريد من الحير والهنديا القربت من أمي، انحيث أمامها، قُلت يدها ورأسها طلياً الدعاء انكر لي صوماً غريباً برع من عيبها تلك اللحظة وهي تدمع وتبتهل أجل كل لك انكره جنت الى هذا الجندي المنجج أمامي، والذي راح يحنني أكثر، ويصحك، يمشد الانشيد ذاتها التي فشدتها الباب نو المسم، ثم لمحت رأسه يكرج أمامي

أقسم لم ارفع السيف إطلاقاً، ولم اصرب عنق الجندي، حررت كثيراً حين رايت لراس المقطوع يشد آخر فتشيد، ثم يهدم سمعت قهقهة عن يميني، فه صدقي ذو اللحية البيضاء، يستعرض عسلات رسيه، ويرفع سيفاً في الهواء، يرقص ويتباهى ببيعه الذي يطرر رما

رمت سيفي بعيداً ورحلت اركض، عدوت دون هدف محدد، تبعي بعض الجنود طليبين مني العودة، تخبت اركض، فوقفوا وعانوا

- (الحرية ادا تمني، فيها السيد العبد، لك ذلك ولكن اياك والعودة الى تيزرا)

صوت الجنود بالحقني وأنا اعنو، تجاوزت مسلات كثيرة، كنت اتركها ورائي، بميوفاها، ورؤوسها المقطوعة الصاحكة، بجودها وفتشيدها، واعنو

السير بو الاقواس الصورية اللولونة نهضت أمامي محنولاً معي، رفعت كتاباً مملوياً ليأه حين هزونا زمرأاً، طار الكتاب من يدي، وغاب السير الحجري، تجاوزت غابة قديمة، أشجارها مقللة في ركوع أبدي، طويبير من الجنود المصطفين مزرت بها، يطرر الجنود الي بلا سلاة، ويعوبون الي تدريبتهم كل القادة العرسل يتوقفون حين امر، يزمرقوني بسحرية ويتأهبون أعمالهم اغصمت عيني على عالم من الألعاز، وأسرع

اشقت الى صدقي المجور، دي اللحية البيضاء، رغبتي بل اقابل دراعه، وتتمشي، لكنه تحول الى قتل، أجل، مزال مطرود وهو يرقص بالسيف المذمى أمامي، أبعدت رغبتي تلك، بل ابحت رغبتي جميعها، شعرت بالأغصن الصغراء البائنة من رأسي تتماقله غصناً بعد غصن عاد الذيب الى رأسي، وعلى مسافة غير بعيدة انكشفت منية اعرفها، مزرت بما وصلت اليه رفيت ببلية بيساء بمدة طليقت، رحلت شرقتها يبرق من بعيد، اقربت منها، تمشيت بجانب سورها المنحصر الحديقة الجميلة ذاتها، داخل السور، والباب

دائه يملك خرطوم الماء، ويترش التفت الي وراح يقهقه، عرفته من مسطحه الأزرق المحطط يا الله كم أحب هذا الرجل "

صوت مه راغياً بالحديث اليه، بل راغياً بحافه ليتدعي تاركاً خرطوم الماء، وراح يحنو ويصحبك، اقربت اكثر، تلمست المكمل جيداً، الأعشاب حصراء ناصعة، والأرهار الملونة حول المرح الأحمر تعريني بالاقتراب

تذكرت داراً الواسعة وهرحت

الكرسي المتراجح قرب الصاج يناديني، رحت اليه، هوجت بمعطف أررق محطط تتأولته ولبسته، ثم مصيت بريح غامر الي خرطوم الماء سمعت صوتاً ينادي عند مدخل البناية، رميت الخرطوم، ومضيت الي هناك كل صلب الصوت رجلاً قروياً، نمكني إلى كل يستطيع التحول، نحتت باب البناية، تناولت كرسيًا، وكثلاً سميكًا، سجلت اسم الرجل في الكتب، ثبتت الورقة جيداً وطويت الكتب، ثم حاولت الكرسي للرجل كقلاً

— نهلس هنا وانتظر



ورقة طلاق

حسن إبراهيم الناصر

استيقظت منها حلقة لا تدري كيف تتحرك في هذا الظلام، السموات والسموات يحيطان على المكمل، بأصابعها المرتعشة تلمست الأشياء فوق المصعدة عليها تجد ما تشعله، أميراً عثرت على عبة الكبريت، غصمت بيده أن التبر الكهربائي قد انقطع ولنا نعمة أشعلت الشمعة، وقبل أن تصعها فوق الطاولة، اشتتها الفوصي من حول سريرها قصاصات من الورق وبعض الكتب والملابس فلجج الفوهة رجا لجث فارغة - عكت عبيها كلها حارجة من صلالة سيما - أو حلم، تناولت بحرص قصاصات الصحف، شهقت يا الهي (كم تعبت حتى جمعت تلك المقالات من الصحف) التفت حولها لربما دخل أحد ما إلى غرفتها وتسيب بكل هذه الفوصي، قالت لبعها لا يمكن لأحد أن يدخل وقد أغلقت الباب جيداً صوه الشمعة أعاد لها شيئاً من الطمأنينة، لا تدري ما الذي يدفعها إلى الخوف كلف انقطع التيار الكهربائي، تشعر كل أيدياً سوداً بأصابع طويلة وأظفار ملتوية قدرة تخرج عليها من زاوية ما، تحاول أن تمنعها، يرتعش جسدها نعمة واحدة من العوف، لمعتها نعمة هواة قديمة عبر النافذة المفتوحة، كانت الريح أن تطهي نور الشمعة من جديد، شعرت برعدة باردة تفتح جسدها، تنهت برارة ما أصعب أن تكون الأشي وحيدة "كلوحة نصف موت" شئت المعطف على صدرها جيداً، وأغلقت النافذة بإحكام، وقالت هذه الليلة شديدة البرودة، وأنا وحيدة، سألت نفسها مفعول أن اكوي سبب هذه الفوصي في اللا شعور واللا وعي، لقد تحولت حقيقي إلى كومة من الورق، لا أحد يذكرني، وحيدة في ظلام الليل، صرخ حفي بد ينط من داخلها تحول إلى أغنية حزينة، يصبح خوفاً يبرئ على جدران قلبها كأغصان شجرة اللباب، تحولت الأغصان تلف حول بعضها فتتحول إلى ما يشبه المصفاة، وإن كل تفاصيل حياتها صارت تحت رحمة الجلاء، بصوت مضوق صالحت به أرفع يديك عن صغري، هذا البمثل ليس لك ولا ثماره الباسجة لك، تلبت بصوت حزين تذكر نحن الاثنين بمثل بين يدي القاصي، بكلكت جعدة الرجل الصخم إلا تحاف سطوة القاصي، رد الرجل الصخم متهجاً وقد رفع يده عن صغرها أنا من وضع القاصي على الكرسي، توقفت عن الدوران، كنت تبحت عن شيء ما، رحلت تنور حول بعضها، لكنها بعد من بعيت عن

تبحث، ذاكرتها تحية، الحيلالات المحيطة تطلردها، الأيدي السود لم تزل تخرج عليها من مكان غير متوقع، وفي اللحظة غير المتوقعة لتلاحقها، دائماً تسيل منسها لماذا كل قطع التيلر الكهر باني يرتش جسدها ويتصيب عرقاً كفتها مصلبة بالحمى^٤

(تخرج عليها صورة رجل، صمغ بملاتين سود- يحمل بعض الأوراق الصفراء يرميها بمنظرات حادة متسائلة) وهي امرأة مسكوة بالحبوب، منذ طوالتها تتجلى ألباحاً تخرج عليها من اتجاهات مختلفة، كلما مرت على الطريق المؤدي إلى العيادة أو قد يتسلل من الباردة أو من بين شقوق الباب الخشبي، اشعلت شمعة ثقيلة، عادت إلى قصاصات الصحف، قرأت في صفحة الحوادث (قتل اغتصاب، امرأة تطلق النار على زوجها بعد أن ألقى بوجهها ورقة الطلاق) شرب ملح يقل شقيقته حطفاً على شرف العتبة ويحمل بيده سكيناً لا تزال آثار الدماء عليها يضع السكين بين يدي القاضي وقد سد شربه معترفاً بما ترتكبه وفي الصفحة الثقيلة ادعشتها صورة لمطلعة مسجورة ترتدي ثياب امها الراقصة، وقد أخذت تهرج جسدها الطري على معلم موسيقياً صاحبة سلتها الصغيرة هل تحبب ثياب الرقص؟ لجابت بعـ طغولي عندما اكبر اتمنى ان اصبح راقصة مثل امي^٥ شعرت بها بقلوب، حاولت ان تشد من عزميتها قفلة لا تأتي في ذلك الرجل الذي ألقى في وجهي ورقة الطلاق طلاق ولوكس طلاق، العيلة يجب ان تستمر، بوجوده وعدم وجوده، تذكرت كلمات صديقها هيلة (المرأة بلا رجل كشجرة بلا أوراق) كلمات وقصص حيالية تتوارد على محيلتها، ينتشر حيز الكلمات على بياض الورق كجسم شاه، فصل التوقيع يتحير والأسماء والحوالير، وقعت في وجهه ككناية عليه ذاكرته، وقال في النهاية يا ساسي لا استحق منك إلا هذه الورقة ورقة طلاق يا ساسي وقعت في الممر تأملت صورها مع سلسي وهي في ثوب الزفاف هزت راسها بلسي وقالت أنا الآن امرأة وحيدة لا تلك إلا ورقة ممهورة بخاتم محكمة 'مطلقة' كانت تسمع صهيل الرياح الثقوب في الخارج، وحفيف أوراق الشجر على رجاء النافذة، برق ورعد وامطر غريزة، سالت نفسها ما هذه الليلة؟ أحت ثلثها الصوفي ولفه حول عرقها، تلتمست بلباسها المرنجة التجاعيد التي تركتها السنوات شاهداً على تجاورها الأربعين من العمر، هاجمها سؤال انقضاها، العمر يمضي يا مها وانت وحيدة بين هذه الكتب والصحف، تذكرت كلمات هيلة الوحشة تدفع بها إلى الكلية والطلاق، اه كم صارت نكرة في نرد كلمة أوراق أوراق ملقاة على أرض المعرفة وفي سلة المهملات وحول الممرير، ليمنا نظرت لا تجد إلا نفاً صغيرة من الورق، تتطاير من حولها، هي امرأة تلم على الورق وتشتبط على الورق، امبراً ورقة طلاق تحويها تكسرها من الداخل، لا يزال صوته يطن في أذنها هذه ورقتك يا مها يمكنك ان تمسني بقية حياتك كما تشاير، قالا لا يستطيع الاستمرار مع امرأة حياتها من ورق وحيز واحكام، المسحب بهوء، وهي تسمع وقع حذاه في الممر مغادراً، لم تعرفه جداً كما كل اليوم، جلست منها نظرة مملوءة باليأس إلى سريرها، منذ مدة هجرت السرير، هد السرير الذي اعجبها عندما ذهبت لتشتريه برهة ساسي، أصبح يشكل هاجساً يمسك على حياتها، كم كانت مرحتها كبيرة، تسبقها رغبته إلى بجمعها الممرير مع ساسي، كانت تحلم أن يتركها بقية حياتها، حين تعرفت عليه كل ذلك في ليلة باردة، تشبه هذه الليلة تماماً، ألتقي في امسية اقامها المركز الثقافي في العاصمة، كل ساسي يتحدث عن حرية المرأة وسورها المميز في تربية الاجيال، كما أبحث عن حقها بأن تحتار طريقها وشريك حياتها، لتحقق رغبته وطموحها، وتبني شخصيتها المستقلة، كل يتعجز بصوجاً

وعينه لتعلمي يروح أشعل داخلها، صفق له كل من في القاعة، بدأ مقتعاً في طرح الشعرات، في تلك اللحظة تمت إلى تلذذه إلى صغرها وبتركة ينلم بقية عسرها، حرارة التصفيق اعتدتها من حلم جميل، حين أصبحت تحت سقف واحد ورف مرتحة التحولات على حيلة، ظهر سامي على حقيقته، بلا قناع كل ادعاه بالدفاع عن المرأة ما هو إلا وهم وبفاق، كان يحكي حلف بنقاع رجلاً متسلطاً آخر يخرج من حلف الأكمة يتردى عبادة البقية عندما يريد وأحياناً يحصي أيداً في الملاهي "أزجل لا يستطيع العيش بنون قناع" وعندما بدأت تطلقه بحقها ككفى راح يركل لها الإتهامات الجاهزة أنت يا مها امرأة مستهزئة لا تعرف قيمة روجك؟ وحين وجهته بمواقفه في تلك الامنية التي لا تنسها، قل للمرأة لا تنطبق على الواقع يا جاهلة، الواقع العملي يختلف يا مها، صحيح أنها كانت تكبره بمنوت قليلة، لكنها سميت ذلك حين دعاها إلى تناول فضل قهوة بعد المحاضرة، سميت له بمنوت وتوبد، كنت راسماً، يتسم لها قفلاً المرأة هي بصل الكذب ومحبته إن لم تكن هي لفساد إيداعه، المرأة يا مها، بالنسبة للمدح، تشبه قملرات المطر الربيعية التي تحمر كثرة لتثبت سبليل وأزهاراً، المرأة هكذا تتحش بأفلة تحصب خيالها، حين يشعر بحاجته إلى الدفء تفق صدرها إليه، اثقت حوله وقل مثلاً في هذه الليلة الباردة، كم يحتاج الرجل الذي يترك عيته وهو مهزلة ورفقه ويستريح بين مزاوي امرأة تشبهك، كانت تطير من العرج، قالت بلا تردد أنت، نعم أنت من بحث عه في أحلامي، قل لك يا مها، سبجت بلا ترد لك ماذا يا سامي؟ بقي صامتاً خاف أن يعتقد، لم تمض مدة طويلة، تزوجاً، تدهت بمزارة لكته ساسي، تغير كثيراً يا بهلة، قالت بهلة سامي بسلي انتقاري حين لاحظت له هوسه اقتنصها ومضى، عليك أن تتعوي على الوحشة أو أن تبقي عن رجل آخر، اه يا بهلة لم يكن سامي ذلك المعاصر الذي أمضى ساعة كاملة تبحث عن حرية المرأة وكيف يجب أن تدافع عن حريتها، وكم حاجة الرجل إليه وإلى نصها، تذكرت كلمته قبل الزواج، كان يقول أنت يا مها تجمعين بينه وبيناً بمرأة واحدة، بما تملكين من عطف وحسن ورقة، تخيلته وهو يقف أمامها في مثل هذا اليوم، ويرمي لها ورقة الطلاق، أنت طلاق طلاق طلاق، ومضى حور أن يصيف شيئاً، قالت كل كذبا يطلب من الآخرين ما لا يوس به هو نفسه، بعد الزواج ومعها من متبعة محصور الامنيات الثقافية بحجم مختلفة، ومعها من الذهب إلى سور السمين، ومعها من متبعة الصحف، لو قرأته الروايات والقصص، قالت له بعد أن وصفت أمامه كليل الشراب الطلوس، انت تجمع عبي الحياة يا سامي، كل هذه الأشياء هي جزء مهم من تكويني ومن شخصيتي، انت تفقد حريتي بلو امر قلمية، تلبعت، هل تريد أن تهدم البيت الذي حملت في بطنه على مر السنين، تناول رشفة من الكشر، نظر إلى وجهها، كأنه يراها لأول مرة، وقال المرأة المتروجة حريتها بيد زوجها، كلام المحاضرات لا يتفق مع الواقع، عليك أن تقعي أمام المرأة لقد تجاوزت الأريحيين يا سامي، قالت مستغربة من لهجته القلمية، وماذا يعني ذلك؟ يعني أن تكتري بيتك وتحتزمي الرجل الذي وافق أن يكون زوجاً لك أنت، قل أن يتم حبيته، حيم الصمت التعليل في المكالمات لم قل مستغفراً الله - وصمت، قالت قلها ولا تجعل لنا كبر منك ساء، لم تكن عدد الزوج تعرف كل هذه الأمور، قلمتها الا تشعري بالمسؤولية، المرأة الصالحة يا مها، هي من تهتم بزوجها وبيتها، قالت بهلة تابع مسرع بيتك المعهورة وأولاده، هل سميت؟ رد غصصاً فما لم أقصد بذلك، قالت ودموعها تنميط كلمتها يا لصارتي هيك، لقد قتلت في داخلي سامي ذلك الشاب المثقف، الذي يدافع عن حرية المرأة، قلمتها، كم قلت لك، المحاضرة شيء، والواقع شيء.

آخر، معك حق، نحن نحاصر بالمثاليات ولا نؤمن بتتبعها منتظر المرأة يراي الرجل "سندنا قاصر" أو قليلة عقل، نحتاج إلى من يحسبها، حتى من نصها، هي في عرف المجتمع امرأة للسرير والخدمة والأولاد، رمفها بظنرة حادة أنت تهينيني يا مها، قالت كلها تعفن تفوقها عليه عوا أصبت الحقيقة مع العلم يا سيد سامي عند كبير من أمثالك يركسور وراء المرأة لينالوا رصاها، ولكن قل ما لم تجرو على قوله من قبل، عندما تلتصقون بغيتكم منها تتركونها لتواجه مصيرها، وحين اصطلمت بالواقع المر، بقي لا اسلم نفسي لرجل لا يجمعني به رباط الزوجية، ثلثت ذواتك الرجولية، كيف تحمير امرأة تشتهوها، صرخ غاصبا قلت لك كفي عن الإهانة يا مها، تأبخت سور أن يههما غصبيه لذلك كان عليك احتراع فكرة "الزواج المؤقت" ومن ثم الطلاق، عوا قطعها ثغرة، أنا لست بهذه الصورة السيئة، كفت قد وصلت إلى برودة غصبيها وشعورها بمرارة الهرمية، ردت بقسوة لا أنت سوء، من لك يا سامي، أنت وأمثالك تشبهون من يتاجرون بالمحذرات، في البداية تمتجرون الشخص إلى ملعكم وبعد أن يقع في الفخ تملون عليه شر وطكم القاسية، قل هذه وقاحة عليك، فعلمها، صحتك ساحرة، لقد دعت الكثير من إيلمي يا سامي، إيلمي التي تركتها تحترق كما تحترق الحطب في الموقف وأنا انتظر، اجتمعت ساحرة لا تفصيه، مثلك كثير من يحاصرون عن العفة وعن الكرامة وعن محاربة الفساد وتعريب الليونة، وهم من يصنعون الوهم للأحرار، هم أكثر الناس الذين يشبهوك، قطعها قليلا أنت تهاوزت حدودك يا مها، قالت ألم تقل لي أنت يا مها تسويين هذه الورقة "ورقة طلاق" وأنا أيضا أكرر ما قلته ب سامي هذه الحياة تسوي عددي الورقة التي بين يديك كل هذا الحوار ذكرته مها وهي تحدث صديقتها نهلة، الليل طويل وهي تحاول أن تلتصق فاعسها، وحيدة تعيد تصفيل حياتها، اقتربت من المدعاة كانت تلصق قنمير فيها ولكنها لم تشعر بالدم، لقد كسر سامي أحلامها، هشم شوقها إلى الحياة، تذكرت ماذا قالت له في أسبية كل يجمع بينهما الحشق، حياتي مدى من الحرر اللابهاني، نكثت فت فرحي، قل سامي الحياة لحظة فرح يا مها، علينا أن نعيشها كما هي، إلا بهذه الورقة التي جعلت نساء الحي يمشرون مني ويراقبون تصرفي، كلما غادرت البيت أو عند تنهاسر، امرأة مطلقة، وكل يوم ترزدي موديلًا جديدًا من الملابس، لا يهمن أن تمشي برفقة رجل غريب عن الحي، قلت نهلة عليك أن تعلمي يا صديقتي، المرأة بعد الطلاق في مجتمعنا عليها أن تلتزم بيتها ولا تظهر وعيدة سور قريب، نظرت إلى السرير والألم يمتصرها، أحسث بشيء غريب، لم تم خفعة من الإيلادي السود ولا من الكابوس الذي يلاحقها في أحلامها، قررت أن تنهج هذا السرير اللعين أحدث تمرق الأوراق وتلقها على السرير، كما ألقت كتبها ونواوين الشعر والروايت، صارت تتسلط كالوراق الغريب فوق السرير، كفت تردد سؤالا كذا يسبقها، هل كتب على المرأة المطلقة أن تلتزم بيتها حتى يأتيها عريس المصادفة أو يأتيها الأجل *

لحظة عبور

حسان درويش

الوقت احتفل، والحية الأصل تمنح المكل هائلة وأجوبة تنمهي في فضاء واحد الدكل مشرعة على سوق احد يفتح أبوابه بالترجيح يصح بالناس بعد قبوله منيدة يعمرس "أبو نعل" قدميه هي بوابة مكنه لا يتحرك وحدها الفكره تنرح من راسه الى انبهار الامتدادات اللا متناهية ومع تسم هوح الحقيقة القلابة التي تسوي عمرا بحاله، نكلمن يده أشياء كثيرة المدياع، حافة الجدر، الكرسي المجاور، صوت ام كننوم ثم تسقط في الفراغ تبحث عن طرف ملامه موداه، اصبح لونها سيّد الألوان

هي زمن العيش اليها، يحضره وجهها مشوعاً بالآلة، مشكلا من نوبات النهار قامة لهذه الرمى تشبه قلمات أخرى تمتد من أول الوجد إلى آخر الوجد، ومن أول السؤال إلى آخر السؤال

- "متى ستمرّ فاطمة" متى سيكون الحلول؟ "

في المسافة بين الفقد والوجد ظلت محبة، وظل يعني حرقة العيب ذكره الرأس شملت، لكن - ذكره القلب لم تشج أنك يحترف انه ما زال يشتق، وأنه ما زال ينتظر، وأنه لم يستطع التمسيل، كيف يهرب منها، وهي التي كانت تصادق الأعداء، وتبلسم الجرح، وتعمل الفجر إلى حصن السماء كيف يملو وصيتها نجمة ناقصة هي نمة من ألف عام، تواصل تدكيره بالأيقه الأبواب إلا للشعوس والحنن والأغنيات؟ ولأنه نسي الوسية، ترك الباعثة مفتوحة فتسلل الصقيع، وحاول كم من الحيل الحول مرصت فاطمة، نبئت، وجفت عودها، وشعب وجهها تنتظر طويلاً شعاهها، لكن السنوات لم تعبر حطرها، والفص المنهك تنامت معه مواسم الإيزاق أيام مرت تحول هيها البيت إلى قعر موحش دقت فيه طبول العربية، وهجرته العصافير، وصباحت لنفسه في قهوتها الممروجة بلعفس الذكريات

- "أتركها"

فلو أنه المقلة كلها فرشت رحلها، وألعت ودعها، وقرأت بيده الأخير "المرض الخطير، نتاجه واضحة لا تقبل أي جنل"

ارتجف في مكانه وهو لا يزال واقفاً عند بوابة الكحل يتذكر انتقص مسافر في رحلة

حرب

"كيف لعربة المفضي إلا تمر بيوم الفرق الأخير؟"

صرحت حينها فطمة وهما ينثران احصاهما كلمت مثقلة بالاعتراب "ما حاجتنا للوإع؟"

ثم نظلت منه وغابت سموت مرت ولم يرها كل يتركب حبارها، ويهرم في تصائب الممنحيل يتركب منها ويتعد في ملوحة تضره كل لولة تحت شباكها، ليله يلمح يصويصاً من صوبها، او يسمع ترجيعاً لصدى صوت يشبه صوتها وقت صعب ولي، حفظ فيه عن ظهر قلب سمات الطريق المودية الى بيتها، اسماء سمكتها، ما يحير، ما يكره، ما تنيره حلواتهم، وما تحيطه احلامهم من قصاص كذب على حنود السماء اسمها وبقتل عينيها في كل اتجاه مشى اليه وشغل اصلحه دوراً كي تعيش وفي وحد من صيلحت الانتظار، تقاطر الى سمعه بل فطمة شعيت شعيت تملأ لم يصبق يذو الأمر ما تناهى اليه وقت ملحوداً تنظبه امواج، وتنابهه جوياء، كططل مشاعب غاص فيه حتى اندبه صحك حينها، بكى، احتار "هل ما سمعته يوماً، ام يشرق، ام جز - تخمين؟"

وعندما ترقى من مسحة الحبر الذي يور النيا، وصامت تقبيله في كل مكان، ركض اليها بجمع يهوى، وحب يصبو طرق بلها نده اجله صوت ماذا تزيد؟

- اريدها هي لي، وليست لأحد سواي

- لكننا

لم يدع الصوت يكمل نعل صوبها، فارثا على عتبها ندما لحوها، وقلبا كقلب الطير، وتوسلاً يحط عند مشارف القبول

- ألا تذكرين يا فطمة؟

- لا . لا أذكر

أجلته مشيخة وجهها عه وكلما اقرب اكثر، تصامم الأمر وصل مثل طوبف الدخل أدارت ظهرها لا تلتفت الى الوراء ولا تجيل لتنظر لكنه كل يحس بجوار روحها يحاذيه ويتألمها السبعة تشرش بين صلوعه، وتصل اليه وقتي بدا صغيراً مثل قصعة عود، وبنت كبيرة مثل شجرة عاد يخفي حيناً مؤبداً نفسه على حطية لم تمت فالمسافة بينهما صارت بحجم لاحتراق، وحجم الذنب الذي لقرقه

في اسفل النهارات، كل النهارات البليسة منها والحبوس، بقب "ابو ممل" بسوقه المنزلية على مجامر المنيعين من العمر، امام باب دكانه منتظراً لحظة مرورها ينحني احياناً يترتب الفاكهة والحاصل صمن الصناديق الحشوية، وحيناً اخرى يرشها بقماء، يمسى هاء، ويحور ذلك، متشاعلاً عن القلق الذي يساوره بأي شيء يملأ صدى حركة السوق من منيعه الى مصبيه يهرح قلبه

"الآن متجها . هذا هو موهدها"

حين تهل فطمة من بعيد يرفرف القلب، ويرهر الشيب، وتراقص الوجنتين، وتبدأ اللحظة مهرجتها بسيل زاهر من التذاعيف تحينه الى تربعين سنة حلت، يعطلف نحو

الماضي، يريح عن السلامه هيلب الأليم، وتعب العمر، فيرى "قلطمة" امرأة صينية، جميلة، متألقة، فريبة منه لكنها لم تحب عنه ليلة واحدة يتأمل الحاسرون يتهاشرون يتشمعون يطلق جاره "يو جميل" محكة يرفع صوته مثل كاسينة الحاء لعتاءها يشمن الأهيل "أنا وحيبي يا ليل نلنا أماني"

أما "أبو سعل" فلا يسمع جداً يتلع الطيف وهو يشق طريقه المماتي كنسمة مسافرة تغيبه عشرات العيون إلا عينيه فقط عيناه تلاحق أطراف ملأه سوداء إلى حيث تمضي تلتفن معها صوب شارع فرعي في اخر السوق، ينبط، ثم يصيق، ليصبح ممراً يوصل إلى بيت جميل، ينفع من عبه أطفال صغار يتصلحون "جامت جنتي جامت جنتي"



للوطن رائحة أخرى

هالة المحاميد

أما إن الريح لن تهدأ في جوف القلب الصالح كالمزلة في وادٍ مسحيق ؟ أما إن للسوي
الزاحل أن يحو - ليلاً النور غداً ؟ أما إن للزمن أن يقف ؟ فتعود أمنيته الطفرة من بين
شفتي وترتسم أسنني وألقا كما ريتك أول مرة ؟

الوطن يقف على حد الحجر ، والجثث تترامى في كل الأمكنة ، كل الأجساد قليلة
للبحر والحرق والتشويه ، كل الشوارع صارت مسرحاً للقتل والتعجير ، الموت يصير
مجرد لعبة لعبة بطريين واللعبة للأقوي " فلا تتركتي لليل الأحرار أنهم يحملون الموت
في أيديهم لا تتركتي لليل الأحرار شوكتهم يتطاوّل وسيلاً هي والوجع أن يهدأ أمه اليك
حيوط العرش اباهت وأسالك بحرقة امرأة أما إن للزمن أن يقف ؟ لم أدرك يوماً أنك جيت
لتموت هنا " لتدعى كل القصيد في وطن وصعك يوماً في انه القسبية ولم تدرك أني
سأظل عندك اقتش في متاهات الوجوه الغاصبة اقرأ أسعاري لرجل من غيب وتعوي
الوحشة في صدري واقف كشمدلي - فبت كل الشموع الموقدة فيه وأصرح في العراء
كسهاة افتقرت السباع ولدها المطر يجلد القلب والريح تفرغ طبول الرعب في كل
نواحي أنكر الأجساد المقطوعة بالشوارع الحلقية للمسيرة الرووس وحدها تنحرج
الريح في اتجاهات مجهولة أنكر المثلج البلرة صوت الذعر الذي يحدثه صرير
أبراجها الحديدية التي تحفظ الجثث يوم دخلت بعدها شعرت أن الموت يخرج من كل ثقب
أراه شعرت به يتمرب ككرات البرد ألدع جسي كل مشرح من تلك المفلوج، مملكة
موت مزعجة " يومها دخلت المشرح لأراك جسداً مرفقاً " تغيم للنديا في عيني ويسكنني
قطار الحزن المدمر كلما تذكرت تلك اللحظة يجزني نهر الدمع الحارق إلي جمدك
المسجي بين عيني وأدرك أني منك جرئت طعم الأشياء المألحة يوم جنسي هزاً من ليل
غربتك أما إن للزمن أن يقف ؟ أقلب صفحات رواية - هكيلي - (لكي يقف الزمن) وأقرأ
بعضاً من طغولة - ميناميتي - يوم رفض والدك أن يخطب له بزة لحضور المناسبات، ويوم
منحته المرأة في المكتبة قطعة (الشوكولا) لأن وجهه سكرها بوجه ابها المتوفي واقف
أفقد الرغبة في القواعد، أصمت وفي العمق تنتشر روافد العرش الأحمر تأوي المسككت

الحزينة والوجوه التي غادرها القلب !!

اصمت واستحسرت كل الأشياء أكثر شاعرية كل ما حولي يصير أحذية هادئة تداعب الذكرة وحيات المطر على نافتي تصير هديل حمم ينتظر - عتقا عمر من العربة هي الذكرة حين تحزن أو تسترجع أفرانها الجريحة " وصساء للشهوة والحين هو القلب حين يرسم وملأ بحطوط حمرء ويزاد مرسوماً بلمن في عين الآخرين " انتظرك عمراً ونجى حلاً هارباً من المصادرة لتتوكل الوصول إلى شاطئ الفرح نكل الأبياء راحة نعيمها وللوطن راحة أخرى راحة تستعيا كلما غادرا الوطن " تعيدي كلمتك عمراً إلى الوراء وما ما من تركتني تهرب مني الأشياء وينتد الجرح جرحاً ما أنا جوب المنى البليكة ويكي ولا احد يسمع بكلي وه هي راحة الوطن تكبر في شيا الحر الطاعى كمن لا تعرفه الريح وما هو الوطن يصير أغنية دامية تردها حنجر اطعل لم يعرفوا بعد سيب الموت ولانمل " ه هو الوطن يا - قت !! الوطن حرافة من خرافات شهرزاد ، والقلب محطة جافة تستقبل المجمع والهزات في صمت ! تحاذي الطريق اليك استرجع بعصي يوم كنت عشقة مجونة بالشعر وبك - اراغور - ويلبور - يصبح في حمرتك مجرد شاعرين ، ظل الاول أكثر شهرة بعد أن هله عيور - الر - تعيد في تلك اللحظة لو تحلى جسدي ذك لا يسكن جسمها لو احترقت كعوم بعمر لاصير هشياً تدروه الريح " ليمت كل الأشياء كما يتعاهها تظل جميلة اتلف بكلي واستقبل الاتي بعك وحيدة وبكى المطر لكك لم تدعها متعب هو المطر حين يجك الأجساد ساعة البر - ومتعب هو الصنق حين يترك اصعاق عارية تستقبل روافد العربة والسمت " شوقنا إلى المعادة ينفعنا لعنا إلى ارتكاب الخطايا اليهواء والمخالفات اللامطابقة "

وما هو حيك بهزمي ينحني مدارات الصنابع ويغمس اليك على طريقة الأفعول حين تقبل رغبتهم بالرخص " جوني اليك عن لحظة يهواه بعفي اليك يوماً وما كنت اري أن جوني يقو لي رحلة حب كبيرة تنتهي بموت احنا " هيل كل حيا - اك الذي جمعا في رحلة طويلة قبل في توحه ببيت ثم يهجم الغر قصتنا * كل ما ادرية انني احببتك أكثر من الحب ، واشتقت أكثر من الشوق ، تجست بقلبي كل قصص الحب وكل الكلمات التي طلعها المجدوب ولم يظها لليلي كل ما حله العشق اريد ان اقله في أصابعه قصصه من لا تموت " منذ رسلك الأولى اذركت ان امرأة قد احبت تمنيتك وغابت في مذهب الأيام ، امرأة احببتها أكثر مما يحتمل الحب من حب لكها باعت وصنابك للريح واشتقتك من الصباح والليل " وكل لايه ان اوف بقلبك كل النيران المحممة كل لايه ان استعديك من جزر الصمت والغياب لاسلك قلبي الهارب اليك إلى النصف القدم من حشرات تركت منها وغلت كما كل شيء قد يهيب : وظل سحرها يصري في اورة الذين مروا بعدها من هناك وهم يتكروون التاريخ والى ولكن هل يكفي ان نقر لنمسي " سوال طرحته على عسي مرات كثيرة وكه هي كثيرة المرات التي قررت فيها ان انسلك لاسترجع لكن حيك كل يكر بانوصلي كتبة برية يصعب استئصالها كما يصعب زرعها في غير مكانها " حيك كل رجليا بحجم الحين المتسلي بشرايين امرأة اودعت ظلك كل ما تبقى من طمعتها وزلحت تحوّل استرجاع ثواني عمرك الطري لتعجبها بين يديها حيوط دمه تلغها حول ليك للعريب " هل يكفي ان نقر لنمسي اوجاعاً وأحلاماً والذين رحلوا من عودة " هل يكفي ان نقف على مرقق الذكرة نكتب لهم

القصائد ليعودوا لحياة ٢٢

دوتك المراكب راحلة " دوتك الأنهار تلخت ما تبقى بعيداً " وأظلم بلا أنت - روزبا - بنسى أن يدركك في كتبه وقرطيسه ينسى أن يعمل عنك في حكمته لأعرف أنه ليس الفيلسوف الوحيد وليس الرجل الذي يهري لاتباعه لأعرف لك لكبر من الحكمة وأبقى من القرطيسين وأبقي من - روزبا - في قمة صخرة المجوس "

" رقص في العراص في الحرائق للامتنقة - في الخراب الرومي وأبقى شريعة كليل شتوي يجرح فيه الثلج وجوه الذين يحبرون الشوارع " شريعة كروحة الرغبة في مفهى بارد في آخر الشارع من مدينة سطر فيها السماء جليداً " هل يمكن أن تعود قيل أن تحترق المراكب " قيل أن يحطى القدر مرة أخرى " تكسري اللحظة الألف الأمكنة بلا أسماء وبلا راحة " تحترق في الألف النظرات الساكنة والأعراس المصلمة جسمي يرتعش كرهرة تبحث بها عاصفة هوجاء يحاصرني من كل الجهات ولا شيء يختصن غربي الحكاية بصها لم تتغير حكاية جبل بأكمله جبل كل طالما كما القصب الأحصر، ثم اكسر في مهب الريح كتفت الأحلام عريضة فما الذي حدث ؟ نحن حملنا الكلمات إلى سرير الأغني والانشيد إلى يتيمة الشقاء فما الذي حدث ؟ نحن جبل الكيل والتكسرت من القنبر إلى الجولاب إلى بروت إلى العراق جبل من الحالمين الحالمين جبل من المهرومين الشجعان جبل من التفتت جبل من الصعو- والمقوط بك هو جينا جبل الأحلام العريضة والمد الأحصر الجميل، جبل الصعود إلى القمة ثم الانكسار والمقوط إلى قمة التفتت ها اكسر العلم ، وصاع الشيد في هوفت المدافع وأرير الرصاص المس تشبه " والحببة واحدة " كم كنت حليماً يا فتى وكم كنت الرمن رديماً " وجدنا كلماتك ترن في هذا الهواء المدمر كلماتك توجل في الف انهرم وألف موت أطل من شريقي وأقر رمن الشوارع المثقفة حياً وباراً اقرأ التلافت التي تعلن مولد السلم الذي لا يقي والحب الذي لا يقي اقرأ وليكي موت حقيقي الحراية واسطير الجور الحيلية حريئة أنا ككل مساء من غاندي رجل كسر جلدي واحيا بأحلي موسم الود والورد رجل كان معه جشراً يعمد تراب كل الوطن عشق الشهادة فحشقه اهداه الموت وشلماً من أرجوان وأكليل غار فادهه للوطن حريئة ما وكم هو مولد دم بحر بمعربا ونحن نبحت عن وطن مصلاً ما نيا رجلاً قمصني فاه الحكاية ووجع قميصي ألمم هذا القلب المرتجف ونظنه بيديك المعسنتين بالنز اسمني فرصة الضنوع فوق ثوابك الطاهر لأشهد الولاية من جند

يوميات عشتار... خلف الأسوار

ناريمان ملص

تظمن أي هزن يبعث المطر ؟
و كيف يشعر الوحيد فيه بالضيق ؟
وصير امواج الخليج تمشح البرق
سواحل العراق بالنجوم و المحار
كقها تهم بالبرق
فيمسح الليل عليها من دم ثثار .

أخيراً حططنا الرحال واجتازت السيارة الصفحة أحر الحدود قبل تحول دمشق تغير
المشهد وانقلب الصمت المرعب والسماء الداكنة إلى شمس مشرقة وارتحام وصباح، كما في
بذية أيلول ومارس الطقس حاراً، في المقعد الأمامي حك السائق الموهق ذقه وأمتدت يده
إلى شعره الحش الأشعث وتلعت يسة ويمرة وهي راسه مبتسماً ابتسامة جافة وقد اقتربت
منه سيارة حلصة بمرعة جنوبية، ثم توقفت بعد أن كانت عجالاتها تحرق الإسفلت وهي
تنور في الفراغ قبل أن تتوقف

خذ السائق يرمي بلهجة محببة وكقته يفكر بصوت مسموع: يا مرحباً وأهلاً بضيوف
الحياة، كم اشتقنا لأصوات أبواق السيارات تكاد تصم الأذان مختلطة بأصوات الباعة، ومن
بعيد يتناهي إلى اسماعاً صوت من عزالي شاب ألمع بجمه بعد تحول المحتل، وينقطع
صوت مطربة عجور مع صوت مطربة مثابة وصوت حرير المياه المتدفق من بحيرة
توسط سلمة زينة الأرجاء تنور السيارة ببطء، وهي مشهد نقور سي تحتلط صور
المحلات القديمة والبسيطة والمقاهي الشعبية المستقلة بدخان الدراجيل وأصوات مكبرات الرد
المرتظمة بالحضب المرحرف

لعلي كنت رصاً حصبية بانتظار إشارات الحب وزينا الولد فكل حبه لي كسيرة
الصاعقة وقد حولني ببطء أو بتعويذة من طفلة إلى أميرة من أميرات الأساطير، فقد اعتنت
لي اغادر البيت كل صباح واقطع بضعة شوارع حتى أصل إلى مدرستي أحمل حقبتني

واسير يتمهل لأشتم راحة مياه دجلة تملأ الفضاء وأغصلى النحول التي تأبى التكرار مهما صربتها الريح العاتية

أثقلت حولي، لا أسمع سوى صدى صوتي وراحة الخرد والموت العيني والدم المسفوك بلا ثمن تركم اني، وشهد الجثث والأشلاء يطالعني في كل مكان لقد تموت منظر الموت الأرخوص والدم المهدور لسة بديدة

اليوم الأول

أول من أدار اليوم فتح عيني ولزمت هرشي وانتظرت كعفتي حول والذتي لتسحب المعاء من فوهي ونهرسي واقفر لأطبع قبلة صليبية على وجنتها، تتلقاني بين ذراعيها ثم تأمرني بحرم محبب ان استعد للذهاب الى المدرسة، لكنها لم تفعل وتناهي الى سمعي صوت اجثر يرمط بالانكليزية ينبعث من التلفاز الموجود في العرة الثانية، ومما تنامي الى سمعي تعابير اعتت سماعها دور اهتمام (حصار بطن حرب، طاعية، ديمقراطية)

غادرت من يري بكسل ولحنت نهر قديمي الحافيتين على البلاط الباردة، انتمست الى جانب والذتي والصفت راسي بصدراها، لرفعت يدها وممحت شعري من دون أن ترفلي، أطلقت رهرة احتجاج وغادرت الى مدرستي

بعد أسبوع

شيء ما تغير، قوت من الجثث تنتشر في كل مكان، ونقاش في الدخل حول إمكانية سفرنا في حال شوب العرب، يحتدم النقاش حتى يصل حد الصراخ وينتهي بترك الأمور للزم عشاء يطبخها لكنني كنت أشعر بالرعب من مجرد طرح الفكرة، فيها بيتي ومدرستي وأصدقائي وكينيستي فكيف أرحل وإلى أين؟

الشهر من أذا

أخبرت ماضي الرعب والفرع الحقيقيين وقد رأيت شبح الموت يلوح لي، وكل طائر الموت نشر أشرعه وتكب عاء المهر من أقاصي الدنيا ليطلع قبلة الموت الأولى على حد عشتار

ما كان والذاي فيما مضى يسمحان لي بالمهر أما في هذه الليلة فقد سهرنا جميعاً نعلي وندعو الله ليوحيينا من الشرير التيوت بطوة حافظة من حلف الرجاء وزابته يرجري، حينئذ صبرتين تنقل شرراً، ألقى حممه على مغربة ماء، وتصاصعت سحب النخل والغار، نشبت، والدي والتصقت بهما هجة انقلب كل شيء رأساً على عقب وبوي انفجر قريب ورقتني ألت في مساء العرة ثم هوي الى الأرض، ثقلت حولي بدعراً، لم أصرح بل لم أستطع الصراخ فقد فقت صوتي

هل سمعتم يوماً بارتجاف الدم؟! لا لم أكن ارتجف بل كان دمي يغلي هرعاً دوى انفجار هائل احتر وانقلب التيار الكهربائي بهقياً أخذت الأشباح تتراقص على الحائط،

مدت أصابعي الصغيرة لأخول رسم شكل مخيفة على صوة الشمع الشاحب يحول لهب
لحمر وتخلل أسود
فجأة انتصب امامي كقارع اسطوري او كتمثال لأحد آلهة اليونان، كنت قد انتحيت
جانباً كعادتي أتايلهم في صمتهم والراع المرتم على وجوههم رن جرس البعب وسمعت
أصواتاً مرعبة، لم أتحرك، شذنتي والفتي من يدي وانتحت بي جنباً وهي تهمس في انسي
هؤلاء صيوها إليك ولتصرفن الملائكة افهمت؟ في الأرمات يجب التعللي على الجراح
أية تصرفات طائشة وأية جراح تلك التي نتحدث عنها؟

الاول من نيسان

انها المرة الأولى التي اواجه فيها الموت، أشلاء متفثرة في كل مكلى وبركة حمراء
تغطي أرض الشوارع
ورأيت عيني لحسد للشباب دي الخامسة والعشرين تحكى في الفراغ وقد تحول الى
أشلاء ممزقة
بجانبه او بجانب ما تبقى منه وقفت حينه تصرخ بجنون وتغرق ثوبها تاراً، وتهر بقايا
ولدها ثرة أخرى تقبل دمائه على قبلتها تسبحه الحيلة لكنه رحل وماعاد يراها، ماعاد
غصبتها أو حزنها بعدئله
انتهت الحرب او هكذا اهتموا، حمل طائر الموت الأسود حقيقته وطوى شرعته راحلاً
وصرباً مشايخ لاجئين، ما لنا فقد صرنا أكثر استيعاباً لما يجري وبعبك كل قبيلت الدب
انحصر اهتمامي بالديابات والمصعفات المنتشرة في الشوارع والعبوات النافعة بنزل
الاهتمام بأحر صحف الموصلة والأزياء وتتلعت نورة حيلنا وسط حمام الموت وحده كل
الصورة في حيلتي

بعد اسبوع

مد يده في العتم وقدم لي زهرة رفعت راسي اسأله أي لي؟ وهو راسه مبتسماً
بعب، حملتها بين يدي وأخفيتني في مقري شعرت بدماني ترتجف فقد كنت سعيدة يا
أفدأ أنا عاشقة مد مني لم أتدق طعم الفرح والحب والاهتمام؟
صمتت زهرته التي قلبي ونبض، نبضت أصوات الانهجرات ورواح الدم ومنظر
الأشلاء الممركة والعمى عدت صبية تنتشي بمشاعر الحب الأولى وتتوق الى من يهيم لها
بظفرة مضطربة انت لي تعالي لنحيا قصة حب حطها لنا القدر

السادس عشر من أيلول

توجهت الى مرسى بعد من تناولت القليل من الطعام؛ لم يجد لدينا الكثير والمحل مقفلة
والأفراخ تكاد لاتفي حلجة الناس الطلقن تخلفي حاصف والأمطار ممتدة بالطول منذ

ليام، والشوارع تحولت إلى برك من المياه القذرة الاسنة
 فجأة، رائحته يقتطاري، اقترب مني: تناول كفتي وحملها لم يمس بكلمة: لكننا قلنا كل
 شيء
 همس سأنتظرك في المساء، احبك
 لا ادري كيف صاحت كلمتي: أردت ان افسد له أنا أيضا احبك لكنه استدار وفعل
 عتداً

الواقع عن تشرين الأول

استعريف في مراقبة بعض الجيران وقد اتهموا ببعض الأعمال المبرلية، خرجت
 إحدى العتيق إلى الحديقة تجر سجادة كبيرة لتنظيفها: بدأ الهرج والمرج وسط الأهاريج
 والمصحات المتبادلة لكن طائر الموت لمهم ولم يجد لتحته الفصل من ككل البر يلقها
 فوق رؤوسهم ومن بمحادثتي لينك لي هبة صغيرة كتكاف رابت البرير تشتغل وتحوط
 الأهاريج إلى عويل وصراخ وبقيت اسابيع يتطلع الي وحدي وقد اصبحت في يدي
 قلت إلى المشفى لتلقي العلاج وما في فتحت عيني حتى كل أول من وقع بصري عليه
 اهتمت له وظللت بعض الماء: قلبت رأسي على ساعده بعين وقدم لي الماء: التفت إلى
 والذي الذي كل يحاول بجفاء غصبه المكوث بالتمسامة مقصبة تراه أحسن بما بيننا: هل
 أفصحت بطرائقي عما أخفيه بين جوانبي؟

٢٠ - تشرين الأول

اقترب الصيف من نهايته وبدأت تباير الحريف: حر قتل وملئ
 كنت في الحديقة وحدي عندما لطل برصه محبياً: وصمنا كرسي منعل في إحدى
 الزوايا مديده وزعم شعري: اغمضت عيني: وشعرت بكفه تلامس عيني: أهداني عتداً في
 وسطه قلب قل أنه قلبه النابض بحني ما أفسى العيش لولا تلك النعيت بل تلك الوصفت
 التي تحترق قسوة الحياة وتصبها صحوحت فجأة على صراخ وشرر ملق أصاء عتمة
 الحبيبة وأيقظني من سكرة الحب
 شعرت بيد تمسك بي وتسنني من شعري وسط وجوه مقطبة تهت وسط الحشد
 المتلاطم وصرحت وسط - موعى ارجوكم ارحموني فلم اقترب أتما لأحكم أردت
 الخروج من صق الزجاجة فقلت قتلتي تلك الحرب المجنونة: شئت وأنا في الخامسة عشرة
 لكن صوتي صاع وسط المصفة: كنت اغرق واند يدي طلبة اللون واعجر عن التضرع
 أبحت عن خشية خلاصي بصوته ووجوده ولمسته: فلا أراه
 - ما قد أطل يوم آخر: رحل الجميع وسأكنه لم لا ترحل؟ ما لذي بقي لك هنا
 تناول كتي ووجه يحوي تلك النظرة الامرة وهو يجيب بقي لي أنت ما بقي حتى لو

كفي ليكنوا جميعا ونبقى معا. وحسنا

عقدت ان الإقدار صالحتنا؛ لكم أخطأت بأعتقدني. هي يوم رفاهي هجري اليوم؛ كنت كالمأجودة؛ ارتجف برعب ليد وأكاد لا أصنق ما يحدث، أغتصب ابتسامة وأنا أرى الجميع هي حركة دووبة وتشعل متواصل، وأخيرا هبط الليل و لفت الساعة الموعودة؛ اكملت ريتني وارثيت فسنتي الأبيض ولكن هاجسا حيلسكتني، هي الوقت المحدد تفلعت ذراع والذي دخلت قاعة الفرح وحدي وأخذت ارتجف كورقة الحريف وتمساعت بقلت قلبي عندما انعقدت حلقة الرقص

كنت أمأول مثل يمامة ترقص تحت نصل السكين على إيقاع صلح احتلط بدوي انفجرات متوالية لكنها بالتيك ان تطلعا هاليوم عيد التعت فجأة ورايت احي بجليي بئاملي بصمت وفهمت كل شيء؛ انتمصرت كرة الموت وخلفت جيبني مني واستأثرت به لنهسها ولم تمهله حتى يصمعي إلى صدره للمرة الأخيرة

لوحث بكهي مودعة اجر ما تبقى من ماضي وارتميت على المقعد الحلفي للسيارة الميممة يطرز افق جيد اما هو ظم يرحل انه باق معي يقبلني كل مساء ويمسح جيبني ويتوسم ذراعي، وكلما انعكس صوه القمر الشاحب الحزين يلوح لي بكفه وأهمهم انه سيعود سيعود حتما

وستشرق الشمس من جديد



الفنّانة في رواية: كوابيس بيروت (*)

لدى مجلة ربيع

لبني، وفي هذا الجزء نستعيد عادة السعال من مختلف حصص الأحلام، حيث للزمن والخيال المصح والمجانبة واللامعقول، كما نستعيد من قبل نيل الوعي بصورة واضحة (٣) وقد دفع استخدام الكتابة لتلك التقديرات التي تغرب في الحكم على روايتها، فإلى على نكري، على سبيل المثال، أنها ملصقة (٤)، فيما أخرجها نادر خوسب من إطار الجنس الروائي كله (٥)

وكما أن الأعمال الروائية التي تنسب بالقضايا السياسية أو الاجتماعية، يتدخل لهم العلم مع الذاتي في كوابيس بيروت، فتبدو الظروف السياسية السبب الأول في مغفلة القبط، والموثر الأهم في متاعها، وفكرها. لقد أوجب الحرب الطقعة سبطاً حاصراً من التناقض في أعماقها لم يكن بطهر لديها هي منى، وحطتها بعيد النظر هي كثير من المفاهيم والإعكاز، وتعيد ترتيب الأرواح وحيد اتجاه المسير "تعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، تستمر بالفوضى المروعة وقد استولت على عالمنا الداخلي وسحبنا حلجته إلى عادة ترتيب العالم في داخلنا، إلى اعتد ترتيب العلم والمفاهيم على صوة المعالجات التي تربت بك واكتشفت التي صحتك أو أخرجك، لكنها أدهشك على أية حال بعيد النظر في كل شيء في كل

بنو من الطبيعي للباحث الذي تابع الأحداث السياسية والأمنية التي عصفت بلبنل في السنوات الأخيرة أن يستعيد أعمالاً أنسية تناولت حرب لبني الطقعة التي بدأت عام خمسة وستين وتسميته والف، وما برز روايتها، فيما يبدو مشته في نغز القمص من حائلو، استمر الطقعة والمذهبية لنيل مكاتب سياسية، وربما لتحقيق حلم أمريكا في صناعه شرق أوسط جديد على طريق بث ما تسميه "الفوضى الخلاقة"

ومن تلك الأعمال المهمة رواية كوابيس بيروت لعادة السعال، وقد صارت طبعها الأولى على دار الآداب عام ستة وستين وتسميته والف، وفيها ترصد الكتابة هموم الحرب الأهلية اللبنانية من داخلها، بعد أن تنسبها في روايتها الأولى بيروت ٧٥ (١) وبك من روجه نظر هذه رواية مثل بطله الرواية روايتها (٢) التي تكتب فيما هي محاصرة، يهدها حطز الموت جوعاً أو عطشاً، أو ربما بالصلص، بسبب تمرکز قصص فوق بناء مجاور للبيت الذي يسكنه

تستحم الكتابة في هذه الرواية تقنية متميزة، تنسجها إلى مجموعة من الكوابيس تخرج بها بين الواقع والخيال الذي تمشيه البطل، والأحلام الزميرية المعركة التي تطل عبرها على أجواء الحرب الأهلية في كل

وهي هذا الإطار يظهر من حكاية المحفظة التي حياها فيها البطلة أشياء حبسها قد شكك مغتلباً لهم مغزولاً لزويته على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والإبداعية، وعلى المستوى القصصي العميق للبطلة بالدرجة الأولى.

* حلم الحقيقة:

يرى أصحاب نظرية التحليل النفسي وفياضون في علم نفس الأعماق أن مشيئة الكثير من المعد النفسي والمصائب التي تصيب الإنسان علة بكس هي مصيبة وطهرته (٧)، وأنه يلجأ، على الأرجح، بصورة لا إرادية، في نفس ما هي تلك المصيبة من تكرات مريرة في عقل لا شعوره مغلماً إياها للنسيان، لأن تكرارها يسبب له ألماً مزحجاً، وعن ذلك يقول بيير دالكو "رغم بعض الاستخلص التي يجمعون مرقاً من ماضيهم هي كيم قديم مطمور في اللا شعور" (٨) ولا يتخلص هؤلاء عادة من آثار ذلك الماضي في شخصياتهم، وإن نسوه ظاهرياً.

ويستلج بطلة كوايميس ييزوت إلى ما يشبه ذلك، مخدباً ومخدوباً، بعد مقتل يوسف بصورة رهيبة اسم عتيها، إذ يعود إلى بيتها، تجمع أسيادها وأوراقه في حقيبه، ويضعها في مكان ما ثم يمشي كلياً، كما يريد الهروب من الألم الصلبي الذي رجته لها وجود هذه الأشياء أمامها "وقرر رب إني عاجزة عن تذكر الشكل الذي أحفظها فيه شيء ما في دماغي بطل ساعها حيط ما انقطع، ربما ليحسني من الجواب" (١٢٦). وقد تسببت هذه الحقيبه على كل تكرات الطفولة، وعلى الماضي بصورة عامة.

لكن ديم الحزن الحامصة والإمها الفعسبة جعلها تدور انشغال تلك الحقيبه المسببة واضطحابها معها في هزج إلى الحياة تليبه وهكذا تبدأ البطلة رحله للتذكر والنعت الصنع، فقصص بعضها لحظ الموت

المواقع، هي موقع الصديقات والأصدقاء في موقع عمك في موقع سكتك في موقع قلبك، في بوسله روحك، في اتجاه ذلك الحجري الزاكن في البحر الشاسع اللاهولي الفاع صر سطحا المنطع صر فاعاً قسيف صر جداراً والجدر صر ذرباً، ومن، من لت بالصبي.

اه كم انت وحيد، وكم هي متعة الصبح مررة الحرب الأهلية، حيث ترى فيها بوضوح مدى شغفك جسر المتلازمة حبل المتلازمة" (١٦) (ص ١٥٢).

هذه الحرب التي تريد من أحسن الإنتمال بعزلها وعزده هو كبح ليمتد في العيش، جعلت بطلة الرواية تعرف معنى الحياة وجهتها، كما جعلها عيش مواطن الحبل في شخصيتها وبركبتها النفسية، وهو ما يمكن ربطه على الشئ العلم الذي يفت عبوسه أيضاً بصورة كثر وصريحاً وساعتها الحرب في حر المطاف على الأحب، فاجلزت المستغل بعد أن كل عيشها ارتططها غير المجدي بالماضي، واختار الحياة بد لي كل يفسد الموت إليه والماضي والموت، يمثلها حنيبه يوسف الذي قتله الحرب همن قتلت فلاستسلام لتكرات الماضي والعيش فيها يعني الانشغال عن الحاضر، وعدم القدرة على العمل من أجل المستقبل، وللتفكير الدائم في حبيب ميت هو، من وجهه نظرها، انحياز للموت ضد الحياة، وللأبليس ضد الأمل.

لقد ساعدتها الحرب بحيرة، باعتبارها هذه راعية صله الإرائد، مؤمنه عصها وغدتها، هي أن سعت من جديد روحياً وفكرياً، بعد هذه عبوسه فسنها محاصره في منزلها عرفت حلالها معنى الخوف والأرق والجوع والطمش "إذا لم تعرفك بل الحرب الأهلية، فإنك ستخرج منها وقد اكتشف لعينك حق الوجود ولو في ومسه برق السهم إلا تسمى الحرب الأهلية مرسة غيرة للعقل الذي يعاصرها ويخرج منها حياً لأنه يخرج منها حياً مرتين" (ص ١٥٢ ١٥٣).

البيت) إلى الحياة الداخلية والنفسية للإنسان (٩)، ويرمز (المطبخ) إلى مكان التحولات في الشخصيه (١٠)، فيما يعبر (الزجج) رابطاً وجدانياً بين مختلف الأجزاء اللا شعورية والشعورية (١١) أما (السجفة) - وتوابعها هنا عرفه السطح - فهي ترمز إلى الملمس والكرنف، وتترمز كذلك إلى انفصال داخلية لا يفلح للمزج في التخلص منها (١٢) وينتو السجفة هنا شبيهة بالهوى الذي يعد مستودعاً للذمور (١٣) أما المهة فهو عودة إلى صروب من الطفولة (١٤)

وتبعاً لذلك ينسب فراه الحلم، أو حالته، بصورة جذبية قد تنبئ بمثل يوسف لحيثية صدمة كبيرة حاول أن يذهب في أعماق لا شعورها كجزء من ماضيه النفسي، رغبة في تحليل شخصيتها من ثمره، وعلى الرغم من أن تلك ساعدها على محبة نفسها موقفاً من الانهيار، فإنه لم يوصلها إلى التخلص من أزمها كلياً، بل طلب في مكان ما من اعماقها مسبب لها الألم وتشنجها إلى الملمس، وربما إلى الموت أيضاً، ولذلك كل لأن لها من مواجهة الألم لكي تنسكب من تجاوزه

يسمى المحلل النفسي عادة، فضلاً عن علاج المريض النفسي، إلى مساعدة الإنسان المعادي على فهم نفسه وإطلاق طاقته الكامنة، وعلى الوصول به إلى الانسجام الداخلي بالعمل معه على الكشف عن دكرياته الموجهة وتلك هي سبيل المنظرة عليها والتخلص من آثارها بعد ذلك وهو أمر لا يمكن أن يتم بسهولة، بل يحتاج إلى المجازفة والصبر والإصرار. وعلى الرغم من قصوره فيه خطوطه لأيد منها، لأنك "تسكنون في وضع ملائم جداً عندما تكون عنوك أمسك بدلاً من أن تكون راعك" (١٥)

وهكذا يتمكن المرء، من وجهة نظر التحليل النفسي، من إحداث تحول حقيقي في شخصيته عن طريق هزيمة نقاط ضعفه

بالوصلات وهي تختل منزلها عن ذلك الجزء الهام من ذاكرتها، وماضيها القريب، وربما البعيد أيضاً، مصمم على مواجهة ألم التفكير مهما كلفه فاسداً، لأنه الوحيد الذي يعينها على الإنصاف عليه "كفلي شاعراً عن شيفته وورائه وإيمانه لا مفر من مولجه الألم الحاد الذي يسبب لي أي تلمس حسي مع ذكرها" (ص ١١٩)

وبعد محاولات عديدة فاشلة يسمعهما أحد احلامها، هيكل لها من الحقيقة، وهذا هو الحلم "أحمل أشياء يوسف وأدور بها في البيت بكيفي ثم اسأل الدهليز والمطبخ فتحرك كالأسباح دور في تسمع خطاي، وأنا حقة من نفسي، خاتمة من بني وجمسي كفتي معزبة عن ذاتي حقة من الداخل وأتو فلسفة من الخارج، هذا شاهد وجهي في المرآة الصغيرة عند أول الدهليز وتكرني بوجهه اللذي ملكت بعد أن ارتكبت إحدى (فطاعتها)، انسلق درجاً صغيراً داخل المطبخ أصل إلى المطبخ المعطي بالرمز اسير نحو كومة من الأشياء المهملة العترة حرانه شبه أثره أفتح أحد اثريها بنس يهب غبار عثرات المسير أعود أغلافه وقد تغلف نظرائي بطمه ثلث حدي أنها سرير حشني صغير سرير طوطني أصح هو أشياء يوسف، رسقته وصورة وتومعه ويقابه أعليها جيداً يتشرف عديق كي لا تبرد، ثم أهر السرير بها، أهر طويلاً وأنا أبكي بحرقة أه يا طفلي يا حبيبي

بعد نقاق أو ساعف تسقط يدي عن السرير يذبح اسراره ثم يهبط سريره ككتكري يرف حتى ثلاثي وبنوكت السرير ثاماً

أهبط من حيث جئت وأصل يدي" (ص ١٤٧ - ١٤٨)

يتبدد هذا الحلم مشحوناً بالمرور النفسي أكثر مما يتبدد اسرجاعاً لتفصيل مربتها البطله فعلاً وهي في حالة قريبة من هذا الوعي؛ وهذا للتعبير النفسي، يرمز (داخل

أمام البحر وألقت بها فيه (ص ٢٣٣)
وأطلقت النار بعد ذلك على حبل يوسف لأنها
أحسب به ينالها ويشدها نحو الموت (ص
٢٣٤)

ونحنظ الكتبه بخطوط روائيه، إلى
جانب الممتد، معلقة على بوصف إلى حل
لكل المسائل التي عاشتها في الأشهر
والأيام الأخيرة، وبذلك جفت في الخلق على
بقاها صعبها لخرج إلى الحياة أكثر قوة وثباتاً
لقد شعر بأنها نبتت من جذر، وتنتقل بثقة
وتعقول، مخولة كرائيسها إلى أحلام معلقة
"ما يزال ضرب الصوه يرداد كثافة ووضوحاً
أعصر عيني فراه بمزيد من الوضوح ص
٢٣٤)

لقد شكلت الحرب وأليم الحصار بحثاً
نفسياً جديداً لقائه الرواية، بسبب كونه فناء،
فاللهي برأيه يخرج حياً من بين أي بها من
الحرب، وجعلها يوم أكثر عظمة الف وثورته
بعد أن مررت بزمه تشكك بجواه بالنسبة
للوطن في زمن المظمت، وعلى المستوى
النحوي، ساعدها الف على الاستمرار، وبه
نعت الأكم والحواف والموت، ولذلك فاتها لم
تحتض عند خروجها من مأفها بنسبه غير
روايتها إلى جانب السلاح، لأن الإبداع وحده
كان الحيط المنير الذي يندها إلى الحياة
والأمل

لاشك في أن عادة السهل لم تكن تفكر
وهي تكتب هذه الرواية في أن ندع مفهوم
الفرسي الحلاف الذي ابتدعه امريك فيما بعد،
بل كتبت نعتاً من جهة، عن فهم عميق
لأسباب الحرب فطغية التي هي في حقيقة
أمها بمعق لمسألة سياسية واقتصادية
لأطراف لا علاقه لها بالغير، وكنت، من جهة
أخرى، بوجد أن سر هي أن الإنسان القوي، أو
الضال، على وجه الخصوص، قادر على
تجاوز الأزمات مهما كان نوعها، وقادر، في
اعمد على قدراته الفردية والنفسية، أن يبعث
من جديد وهو يرسل بطره نحو المستقبل
تتجاوز وأمل ولكن للكفة هذا يبدو مسممة

وإرثاته، هينو كمن ولد "ولادة جديدة" (١٦)
بعد محاصر عبير اقتنص منه التي يدخل في
صراع مع ذاته، وإن يصنع الأجراء الأكثر
ظلاماً من شخصيته تحت الصوه، كما يجرح
من ذلك كله موحداً (١٧)

لقد قامت أليم الحصار التي فصنها دفقة
الرواية بين فيها وببب جزائرها مهتده بالموت
في كل لحظة معتم الممثل النفسي، دفعت بها
إلى مواجهة نفسها، واعتنقا على نبت
تكربتها المؤلمة، بما فيها مخلوف زمن
الصغر، فعترب أولاً على الصوغة، أو غرقه
المطبخ، التي تحتوي اعراض طفولتها، وكنت
هذه الصوغة كلها من متدبف بما يحمله من
تكررات محيرة "الحلم يبدو لي عجيباً، فلما
واقفة من انني لم اصعد إلى سطح بيتنا منذ
عشرات الأعوام، وأنا واقفة من انني لا أعرف
حتى محتويات غرفة ما تحت العريذ . هي
طفولتي، أحافسي عمه عجور من هذا المكان"
وكنت أدعي أن جنباً ياكل الأطفال السبين
بطنه، وبما أنني طغف سبه في الجني
متربص بي هي الأعلى كي ياكلني وكلي لا
ياكلني وأنا أرفض بلم الطبية والعيلة،
وشرع الطبيب كعبه الياف الطبيب وأصل
ألعاب الصبيال^{١٠} طلب احسن بختية
طفوليه غامضة من غرفة المطبخ بل انني لا
ذكر انني صعدت إليها ولو مرة واحدة منذ
طفولتي فمن أين جاءني هذا الحلم
العجيب ؟" (ص ١٤٨)

ويصورها على غرفة المطبخ وصورها
إليها لتحصير الحقبه، تطلب على أحد أهم
مخاوف طفولتها، وكذا الانتصار الآخر
عورها على حبيبها التي سبوا لمختلف
التكريرات المريرة الأليم بما فيها ما تحصل
بيوسف وبالحر وبلكها اكتشفت بعد خروجها
من الحصار بأن محتويات تلك العجبة لم تعد
تحتي لها شيئاً، فهي مجرد جزء من الفاسي
الذي يجب أن يموت لكي نمك في من
الاستمرار في الحياة بعوه ونجاح، ولتلك وقت

في كل نلم الأنوثة" (٢٤)، وتتلعب بعد ذلك "الحق في المرأة سيبدو لشكبير مثلاً على هذا النوع من العقل الرجولي - النسقي" (٢٥)

ويخلص الدكتور عبد الفضل إبراهيم إلى أن المبدعين من الرجال أميل إلى الأنوثة من غيرهم، والمبدعات من الإناث أميل إلى الذكورة من غيرهن "تظهر المرأة المبدعة قدره أكثر على التطور بخصائصها الشخصية خاصة من حيث الميل إلى الاستقلال والحرم والإصرار، وهذه الخصائص تميزها عن الرجل بقدر كبير عن الذكورة، لهذا ميل إلى المبدعات أميل للتعبير عن مظاهر الذكورة في سلوكهن كذلك تميز في هذا الصدد إلى أن المبدعين من الذكور يطهرون - بمعارفهم بغير المبدعين - قدره على التطور بخصائص شخصية بربط بخصائصهم عن الأنوثة مثل الخصائص المراهقة والتعبير عن المشاعر، والاهتمامات الجمالية والعاطفية مما دعا إلى القول

بأن المبدعين من الذكور أميل للأنوثة من غيرهم" (٢٦)

وبالطبع فإن هذه الأفكار تستند إلى بطليم

أصلها بالتعريف الشائع لخصائص كل من الذكورة والأنوثة، حيث يربط إلى الذكورة اتصافها بالقوة، بقاءه، ثباته، مخفية، عدوانية، عقلانية، مفكرة، صلبة وإلى الأنوثة اتصافها بلها مرنة، بقاءه، حسي، لا عقلانية، حسية، عاطفية، حنون، ودبغة، حجة (٢٧)

وعلمونه في بطله رواية كوابيس نيرود، يكشف الباحث أنها تمثل، باعتبارها هذه، تلك الفكرة على أكمل وجه؛ فهي امرأة عقلانية، قوية، فاعلة، تارة على مواجهه المصائب، كالأرجل، بل سهرت على كثير منهم بما جعله من رجولة عاطفية، حيث يبدو الجانب الذكوري في اتصافها أكثر فاعلية منه لدى أنثى، ابن جيرانها الأصعب والمهروم أمامه عند طبقة، وبسطرة والده، والذي يحتمي بها حين يحلف، على عكس ما يحدث عادة، أو

على الإنجاب إلى المرأة العفة هي الأكثر على تحقيق هذه المعادلة

* شخصية المثانة بين الذكورة والأنوثة.

تعد شخصية العفة وتركيبها النفسية إلى الأدلة على فكره هرجانيا وولف حول هورني الذكورة والأنوثة التي حرصت وجودها معاً هي روح كل إنسان وعقله (١٨) حيث يقول "أرجح حظ صور أعلى رسماً للروح، وجعلت في كل من هورني واحدة أنثى والأخرى ذكر. وهي مع الرجل يسود الرجل على المرأة، وهي مع المرأة يسود المرأة إلى الحالة الطبيعية العقلية لأي منهما عندما يحيا الأثنى معاً هي وتلم يتناول روحاً" (١٩) (٢٠)

وتدعم الدراسات النفسية التشريحية، وكذلك بعض الدراسات النفسية للأعصاب، هذه الفكرة؛ تقول الدكتور نوال السعدوي "والمعروف ببولوجيا وهيرولوجيا أنه ليس هناك من هو ذكر حخلص منه في السنة، ومن هي أنثى حخلص منه في السنة، بل إن الأعضاء الجنسية والهرمونات الجنسية في كلا الجنسين يتداخل، ويحتفظ الرجل ببعضاً أعضاء أنثوية من كل حيناً، ويحتفظ المرأة ببعضاً أعضاء ذكرية، ويجري في مختلف مراحل العمر هرمون مؤنثه ومؤنثه" (٢١) وقد أشار هورني - إلى ذلك (٢٢) ورأي يونغ أن في كل إنسان شعوراً داخلية يعاكسه في الجنس، وإطلاق على الأنثى داخلية اسم (الأنثى)، وعلى الذكر الداخلي اسم (الأنثى) (٢٣)

وعن البعض، ومن بينهم هرجانيا وولف نصها أن هذه الظاهرة أكثر وضوحاً لدى العقلة والمبدعين، فهم يستمعون بصوت ثاقبه للجنس، يقول "أولاً كل هذا ما عناه كوليرج عما قل إن القول العظمى مزدوجة الجنس، عطية عندما يحدث ذلك الانسجام والاندماج عندما يفتح العقل لتلقاها كلاً وبسند جميع ملكته ربما كل الدهن تلم الذكورة لا يستطيع العقل والإدراك، وكذلك

بحقيقتها لتنفذ مكتبتها، ومخطوط روايتها وهذا لا يعني أنها لا تتعبر بالحبوب، لكنها تؤكد أن الخوف إيماني لا أنثوي، فالجميع سيهاون في ظروف مماثلة للظروف التي كتبت ثمرتها "ولنا الآن حقيقة كما قد يحلف أي شئب أعزل في ثيل الجنون الخوف (إنساني) لا (أنثوي)" (ص 36)

إن بصائر هالة الرواية على الزوار الجلب الذكوري في اعساقها، يتو ناعاً مباشرة ضد كل المحاولات التي تحاول أن تنقل من ثيل المرأة انتماء وهبة، وهو لا يعني أنها تعني أنوثتها فهي امرأة بحسب ككل النساء، هذا في حين، ويحرف عن حاجتها إليه، وفي كلف تزيهه بدأ وشريكاً تكامل معه، لا ملجأ بحسبي به "تعجب بالانحياز أو بحسبي إليه وأصحه لي لم تكن تريد أن أحتسب في صبره كك تزد أن بحسبي أحبها بالأحرى مثل بحسبي بآفة تملطل معاً في وجه العاصفة" (ص 36)

ومن هاء، هل قوة المرأة العفة وطهور حقيقتها الذكوري في هذه الرواية لا يعني تنكرها لأنوثتها، ولا لحاجتها الطبيعية إلى الرجل وحلونه إليها، ولا صلة له بالاسترجال القويح الذي تنهم به المبدعات عاقدة، وإلى كل هذه تورد على النمط المسند للمرأة، وبسبب هذه نهاج عن الصورة البيولوجية، كما أنه بعيد البعد كله عن تزيير الشفوف، أو المثالية الجنسية التي يحاول الغرب تزييرها (28) إن غادة المسيل تصر على إبراز جانب بطلها الأنثوي من خلال علاقتها بحبيبها كما أشرنا (ص 206)، ومن هاء في الذكورة في اعساق هذه التنعصبه تمثل الأنثوسم الإيجابي الذي "تتحول إلى رهيق ساحلي لا يقدر بشئ رهيق" بينها ضعف فتذكر البالعه الأهميه من مبارده وشجاعه وموصوبه وحكمه روحانية" (29)

عدم غلاة المسيل، هذه الصفة كما نطم بها، وكما تنمى لها أن تكون أنتموس درها

على عكس ما يروح له الفن الرخيص كما يحل نصها (ص 212) هو موع المرأة، والصفة على وجه الخصوص، أن تكون أكثر ثيقاً وقوة من الرجل، عن طريق استملاها لنفسها المذكر وتقبله صوره إيجابه واعيه، تقول "أما أنا فمن فصيلة أخرى، كنتي من بصل ذلك الأعرابي الذي أكل إليه العري حين جاع! وأمين يكرهني كرها شديداً ككثير هؤلاء أمرياً! أنه بحسب اعساق علمها بانتي (رجل لاسره) ويصدمه أن يلحظ من حلالتي أن الفروق العزوبولوجية لم يجد لبعه الأهميه ولي الصلايه لأدخليه لا تسكن بلصبره شاربين مهولين وأنها قد تبع حب لعلين النائم لامرأة هذه المشهور وكلف رجولي تتحدى أنوثته، وحزني تتحدى لسرحاه العقلية" (ص 63)

لقد استطاعت هالة الرواية أن تتفبع طريقها بقوة وتصل إلى بر الأمان، ولي تواجه نجاح مختلف المصاعب والمخاوف، ولي تستمر مع ذلك، في الكثافة والإبداع لتخرج روايتها إلى النور، في ظل ظروف الحرب الأهلية، نور وجود رجل إلى جولها، فحببها كى أحد صحابا الحرب، وشقيقها غادرها مومع في السجن ولم يعد، أما أمين فكان عينا عليها بلور بها في لحظات صمعه وصمعه وأمين لباقي لأرجال مثل يفكر بلمسه إليها

سجلور غادة المسيل في هذه الرواية الصورة للتقليدية التي كتبت تقدم بها المرأة والصفة، ولا يزال، إذ يصادف العاري في العلب مهرومه أتمل للطرب، هذا تهلر وتنفذ نوازنها لدى أول حربه فاسيه، وربما حسرت موهبتها، ولو إلى حين، وقد بهز وحسبي برجل ماء، منها كلى هذا الرجل صمعا وعاجرا حتى عن حمايه نفسه

إن الصفة هنا امره إيجابية نموذجية متمسكة ومحدية، جرو في إحدى اللحظات على بطلاق الشل ناعاً عن نصها، ويجزف

- ٦ - ملاحظة: محمّد فريد (ص) في المتن للإشارة إلى صفحات الرواية
- ٧ - فطر بير نكس، اختصارات التحليل النصي، ترجمة: وجيه أسعد (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤)
- ٨ - (المراجع السابق) ص ١٩٣
- ٩ - بير نكس تصوير الأعلام (بحث في سيكولوجيا الأصناف)، ترجمة: وجيه أسعد (وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥) ص ٣٤٥ - ٣٤٦
- ١٠ - (المراجع السابق) ص ٣٤٧
- ١١ - (المراجع السابق) ص ٣٤٧، ومن ٣٥٤
- ١٢ - (المراجع السابق) ص ٣٤٧
- ١٣ - (المراجع السابق) ص ٣٤٧
- ١٤ - (المراجع السابق) ص ٣٩٥
- ١٥ - اختصارات التحليل النفسي (مراجع سبق) ص ٥٠
- ١٦ - (المراجع السابق) ص ٥٣
- ١٧ - (المراجع السابق) ص ٥٢ - ٥٣
- ١٨ - يقول - محمد عثمي في كتابه المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١ (مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٩٦) أن فيرجيب وولف أول من أشار إلى وحدة الجنس (الأنثروبندري androgyny)، وأن بعد تصدّب السوري عرصوا على تلك بعبارة تأكيداً لتعب الرجل (ص ٣)
- ١٩ - فرجينيا وولف، حرفة نكس المرأة وحده، ترجمة: سميرة رمضان (المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩) ص ٩٥
- ٢٠ - تكرر - بثية شعبين بين حادة السعال وفيرجيب وولف، ويرى أن الكتبتين تتحدان بمفهم الحديثة هرت من الاختلاف بثويتها، ورغبة في التخصير بغير التزوج، وهو أمر نكس بـ بثية وقد ذهب بدرجمة الفهر المستعقة بمرات مختلفة ولكن مع الحفاظ على المعنى ذاته تقريباً، فطر. د بثية شعبان "بين الأنثب التسمي العربي، والأنثب التسمي

المعقفي في الحياة والمجتمع، وتعليلها فرصة لنكوب التعليل الإيجابي الفعل عوضاً عن الرجل في بيروت ٧٥، منبئة في هذه الرواية، على عكس ما أوجت به في روايتها السابقة، أن الإبداع يمكن أن يجتث في أقصى الظروف شرط أن يمتلك الفعل الإيجابي عنه، ولغوه لثني بدع من حربه الكاسية في اعساقه، لا من الظروف المحيطة به ولعلها بذلك عدم صفه تشبهها (٣٠) في قوتها الداعية، وهي استغلتها وقدرتها على تجاوز المحن والتغلب على المصاعب والالتزام بصلياً الإسمال والوطن

الهوامش:

- * - هادة السمان: كوابيس بيروت، ط ٢ (مشتورات هادة السمان، بيروت، ١٩٩١)
- ١ - فطر هادة السمان، بيروت ٧٥، ط ٢ (مشتورات هادة السمان، بيروت، ١٩٧٦)
- ٢ - لم تعلق هذه السمان على بطة روثيةا، ربما لأنها أرايت جعلها نموذج من ترجمه معينه من النساء والفتيات، أو لأنها تريد أن تصغي بيده وبين هذه الشخصية لتنت الفاري وتشر قصوله ويكسب تعلطفه كما يرى - سمر زوجي التعليل، انظر سمر زوجي التعليل ملاح في الرواية السورية (مشتورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، ١٩٩٩) ص ٤١٥
- ٣ - فطر بيل سمان الرواية السورية (مشتورات وزارة الثقافة والأشرد القومي، دمشق، ١٩٨٢) ص ٦٢ إلى ص ٧١
- ٤ - هادي شكري، هادة السمان بلا لجة، ط ١ (دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧) ص ١٨٣، ومن ١٨٦
- ٥ - ناديا خويست "هادة السمان في كوابيس بيروت" المؤلف الأدبي (دمشق) للعت (٧٢) نيسان ١٩٧٧، ص ١٣٤

سوييفت تنجح دراسة الويس تيرمان لجريت على الأصغر بين ٤ و ١٣ سنة وتبين عليها أن المثبت الموهوب لميل للتكورة

٢٧ - انظر بيير ديكو قصصات التحليل النفسي، ترجمة وحيه سعد (إدارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣) ص ٣٤٩، وانظر الإنسان ورموزه (مراجع سابق) ص ١٥٢ وما بعدها والاستد إلى هذه الفكرة 'د' ليس بهما من فدعه شخصية يصحح التسميه، حيث يبدو كل ما هو سلمي النزيه، وكل ما هو فعل وإيجابي تكوير، ولما هو تعامل مع الفكرة كما جاءت في الترجمات النفسية.

٢٨ - انظر الجنس الآخر (مراجع سابق) ص ١٥٧

٢٩ - الإنسان ورموزه (مراجع سابق) ص ١٦٧
٣٠ - لقد دفع وجود نفاذ لقاء كثيرة بين علاقة المحن ونصه روايته بعض الباحثين إلى اعتبار هذه الرواية سيرة ذاتية انظر مثلاً حسن عواد قصص عربية في الحب علاقة السيل، ط ١ (دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٩) ص ٦٠

الإنكليزي، الموقف الأدبي (دمشق)، العدد (١٨٦)، تشرين أول ١٩٨٦، ص ٦٤

٢١ - نوال السعدوي المرأة والجنس، ص ١ (الموسسة العربية للترجمة والنشر، بيروت، ١٩٧٤) ص ٧٩

٢٢ - انظر سيمون د فريد ديكونوجيا المرأة ترجمة د. محمد مختار صنفني (دار النيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٠) ص ٨٣- ٨٤ - ٨٥

٢٣ - د. كرز بوع. الإنسان ورموزه، ترجمة عبد الكريم باصبيط، ط ٢ (معارف، عمان، ١٩٨٧) ص ١٥٢

٢٤ - غرفة نفس المرأة وحده (مراجع سابق) ص ٩٥

٢٥ - (المراجع السابق) ص ٩٦

٢٦ - د. عبد المسار إبراهيم أدق جندية في دراسة 'لايداع' (وكثة المصوبت، الكويت، دون تاريخ) ص ١١٢ وانظر أيضاً د. مصطفى سوييفت الحفريات في الفن (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص ٣٣ - ٣٤ حيث يلخص د. مصطفى



نقد النقد في سيرة فارس زر زور

محمد عرب

ولهذه الأساليب حصر الأستاذ عند الرحمن
استغناء، وريح عرباء لا يعرفهم ولا يعرفونه،
لأن صنيفه الوحيد الذي ظل وحياً له، وظل
يسبح شياكه حوله لمحيطة بالعبارة والرقعة،
لا ليحفظه، ويضمه، كما نطى بعض من عتبوا
عليه ولا موه، هو الس الرضيع الذي بهجر
عناصر الحياة، ويحد تركبتها في انداع جديد،
وينمو في ترابه الوجود شجرة ورفه الكلال

لقد ظل الصديق الوحيد والدائم للأستاذ
عند الرحمن هو الفن القديم المسحوت في
الضباب الضبابية، والذي يدل دانه على بهبه
ولذلك مرفوق الطحالب النابه في ظلال العبارة
دور في يثقت إليها، وإن كفت تجري هي
الحياة وهذا سيؤدي لأن تكون معانيه
الجمالية غير مرصية لكثير من المستعدين
والفقد ولكنه بمعانيه حجب دانه، لأن حيوط
عربله ومورثيه، حكمته ظك مستند من
الإخلاص امادها والإخلاص في تعميم
الإبداع معجب، لأنه يتطلب، بذل الكثير من
الجهود، والموهب هي وراء كلمات المبدع،
قل امدر الحكم على كل عمل فيها يظهر
روز النقد، صديق الفن، لا صديق الأشخاص،
فهو كما في الشعر، لا بد من صياغة الكلمات
وروحها، ولا بد أيضاً من ميزان العروض
لتكتمل القصيدة.

أي أنه لا بد من العروض للفن بالشعر
لكي تصبح الكلمة المجردة من خصوصيتها،

عربال الأستاذ عند الرحمن الحلبي
النقدي، عربال له مقاييس لا يمتنع، وأي
شطر أو يهلوان، مهما كل يزعا في هي
النموه والفن، والكلام العنصر، الذي يرك
منه الإبداع ينطق بالمرح، يسبح في هذه
الشباك، وإن كان مسكة فرش، وإن يسمح له
العربال بالمرور، وإن كان شكله ومعانيه
على شكل ومقاييس الصوب النافذة ذلك لأن
المؤثرين التي يستعملها الأستاذ عند الرحمن
الحلبي وإن كانت مفهومة لديه كما لدى كل النقاد
بشكل عام، يمدى النقد ومعانيه، وروية
النقد الخاصة لكل عمل إلا أن ما يميزه هو
المصح الشمل للعمل، والنظر إليه كلوحة هيبة،
وسير «عوارض الضمالية»، ومن ثم تحويله إلى
معادلة رياضية قبله لتطبيق قوانين النقد عليه،
وتوزيع العلامات المعنوية على عناصر
الموضوع، وجزراً استدر الحكم وما يرتقي
بقراءته إلى مستوى الإنصاف، هو هذه
الخصوصية الدائمة في قراءته، الإخلاص،
وبدل أقصى الجهور، قبل امدر حكمه على
أعمال الآخرين، وإن كانوا أعداء له فهذا في
علمه الخاص يصبح للعمل بلا اسم. إنه لغة
النس قبل ما نتحدث، وبأي صورة سنتقدم
إليه، وكما وقع في عربال فنه استغناء، وعتبوا
عليه، ومحدود، لأنه هي «علمهم، ونسبي
أسماءهم، المدونة على الخلاف كما هي العلام،
وكما هي محصور، أو كلف مجهولون بلشاء
لأن معانيه الجمالية تطافت مع معانيهم

العرب، أو يلتزم من كتابته، والتعامل معها بإهمال، إلى حد جعل هؤلاء المصنفين لنفذه بصحيفة كتبه كما سيثبت الأستاذ عبد الرحمن، الذي سيكون الوحيد من المفكرين السوريين الذي حاول تصفيف فارس زرزور حياً، باستضافته في برنامج "كتاب وموقف"، وبقائه حول معه، ثم نشره وإداعته، وميناً، يلتصدي لهماه بألف كتاب عنه

سنبادل الأستاذ عبد الرحمن، وقد حنث صحف الكتب "كيف يحيط كتاب من منه صفحة بمسيرة أبا عنه لوحد من أعين الأنتب السوري المعاصر على مدى يوم وخمسين سنة" بل كيف يستطيع البحث في بعدم هذه السيرة الطويلة العربية والشائكة أيضاً ولو في حدودها الدنيا، صمم هذا العير القوي -وب أن يحل بالمسيرة وصاحبها- ثم كم من العهد الإنساني سببته الشايت ليعيد لها الكتب المبدع بعض حقه من أولئك الذين «هلوه، تجاهلوه، عنبوه، عنبوه، على مدى سنوات مديدة» وكيف يصعد بالوثائق للبين لتسوا معطف (سيمون هرويد) وفقر (كزل غومساف بويج)، وأصغر في تحليل الشخصية "عبر السيرة" لصاحب هذه المميرة، لا في تحليل أبا" منه صفحة لا تكفي مهم اقتصدنا وكثفا واحترنا لكنها خطوة قد نتبعها بطراب" (١)

فهل حقا لم يذهب بقائنا المعلوم إلى تحليل أبا، وبما إلى حيث المرض القرويدي الأستاذ، والنين في مر بلة التي اعتبرت علما محبوب على هذا الموزال فارس زرزور في حوار أجراه معه الأستاذ عبد الرحمن، نشر في جريدة الحياة

سأله الأستاذ عبد الرحمن "أنت مظلوم نقياً، هكذا يقال، فهل هذا صحيح ولماذا؟"

الجواب "لا أستطيع أن أحكم على هذا الرأي أنا صحيح لا أرى نقياً يحدون عن

شعراء، أو نثرًا، حسب موقعها في سماع الإبداع، وأنشطته إلى لغة خاصة تميز الأثر بتوحيدها الخاص ومن من مهمه نقد إيجاد مثل هذا الاكتشاف والدلالة عليه، وهو معانيير دقيقة وملممة، لا تجعل الناقد مجرد مبرز في سوق البيع والشراء، واعتبر القروض مثلاً أداه كافية للحكم على الشعر، أنه صعب كما يقول بعضهم عنه، ولكنه صادق مع نفسه لأنه يشعر بمطوره الكلمة، اليوم وعدا وفي المستقبل، ومن لطيف هذا كثير وصاعدها في رحمة رجلها المصالح الفاعه، وموند "الثالثة" التي تجعل من صعلوك الأنتب، معلمين وفلاحين

وهذا ما يدعونا إلى التشهير بالنقد المصلي الذي عبر عن اكتشاف فارس زرزور، ونجح فقط في إهماله، وربما ساعد على دفن موهبته الظاهرة والبليغة، قبل أن ينحها الموت، لأن أغلب بقائنا بمعالمور مع الأشخاص لا مع لأعمال، ولا نشاهد عنهم غير لطف المصالح المندوعة للأخر مثل كرس من بذر عهد أئتمن، المعيد في نماذج الأسفل والتفلية

من منتصف قلم زرزور، وهو المتوحد، في حالته التي علقها، لأستاذ خديه، كما يستنتج من فرائض كتاب الأستاذ عبد الرحمن عن الأنتب الزحل فارس زرزور المنصور من احتفاله تمشق عاكسه للتغلفة العربية، بعنوان "فارس زرزور، المعصل والهجرة للمصافة"

مستكشف على مستوى البلد، بركة لا أحد يستطيع من تقدير ما يملكه فارس زرزور من الإمكانيات والموهبة، ونحن مستغرب عنه منسهل بصحيح من كتبوا عنه، إما بإعانة صباغة ما كتب، أو بتسجيل اسمه في قاموس من يزورون إحصائياً للأنتب، كما في مجلات

لمهمة النقد دون أن يقرأ كل ما كتبه المؤلف، خاصة عندما يقوم بمهمة التقديم الشامل لمن يكتب عنه؟

فعلني أي شيء يدل على عجز نقاد السورين عن الإجابة على سؤال الأستاذ عبد الرحمن غير أن نقاد فارس، تصفعوا عيوب كنه وعدوها، ثم أجابوا عن السؤال السهل "الصعب"، قدي وزطهم فيه فارس، والأستاذ عبد الرحمن، لأنهم لم يقرأوا ما سألهم، وكما هي حبيبهم، ينسجوا كنههم، تصفعوا بعض القصص، ونقدًا لا-علا للمؤلف، لإثبات الأهلية وقوةه والمطعمه في المهه وهكذا -وزرأ المرحوم فارس بين ابنهم على مر هذنه مثل العروج المأسوي، حتى يسر من صلاح ندهم وفادته، وقال ندهم ما قال

ومع الأسف فلي مثل هذه العراءات المنتشرة لا تقصر على مجال الأدب، وبما هي ثقافته، ويقوم بها مفكرون كبار في الموقع أحيانًا، لأنهم يظنون، أن الموقع، وليس الإبداع جعلهم كبارًا، وصار بحق لهم أن يندلوا بتلوهم فيما يظنون وما لا يظنون

والدليل على ما ينشره بعضهم من كتب لا قيمة لها عن مبدعين كبار مثل العفاري، والملاحظ ونزار قباني (٥). ولكن لماذا؟



هل تحول هؤلاء إلى أسلحة غرويد التي استخدموها، ونظراته التي قرؤوا بها، وليس إلى الهنم الحضر، أم إلى نظرية المصالح الاقتصادية؟

سيعول الأنيب فارس "معظم نقادنا يكتبون إما للحصول على المال أو للحصول على شهرة" (٦).

وسيجري الأستاذ عبد الرحمن بخطاه النقد إلى عدم الإحسان بأهميه التاريخ الشخصي للنقد أو فكاتب سيعول "مردداً الإصلاح على مملتي للتمرع وعدم

كني، ولكن لا اعتبر هذا ظلمًا، بل اعتبره صفعًا من النقد، لأن النقاد ينجحون عن التكتيقات السهلة ليكتفوا عنها التكتيقات السهلة يسهل ندها، أما التكتيقات المعقبة والصعبة، فيصعب إتقانها على النقاد أن يكتبوا عنها وأنا اعتبر روايتي من الأنسب الصعب نده إلا لدوي الاحصاين، ودوي الثقافة العلمية، وعادها، مع الأمف، لا يتمعن بهذين الصعين" (٧)

وسيكبر المبعثي ندها نغريبًا في خوف للأستاذ وليد مشوح مع الأنيب فارس، بل فيصعب "المصراحة" أو "السهولة" بالنقد، لأنه بالأسفل ليس ها، وليس علمًا" (٨)

وربما لأن فارس صفي نزعًا بنقاد، أوهمهم دور في نكته في نراك جهلهم، لأنهم أنيرو، وهم يكتبون عن أعماله، ليس عجزهم النقدي، بل حتى عجزهم المصومقي عن صرفة عند أعماله، والعريق بين الجديد، والذي نكرت طباعه، وهذا لا يدل على الجهل، وإنما على الإهمال واللامبالاة في التعامل مع أدب من يكتبون عنه وفي هذه الحال أن نقد القصة هؤلاء، حتى ولي امتلكوها

لهم سيطر الأستاذ عبد الرحمن على نقد فارس هذا السؤال المراد، حيث سينتقون بأقلامهم عجزهم عن الإجابة عنه، مع أنه سؤال بسيط، وينتقلبه الحدود الدنيا لموقع من يتصدى نقد الآخرين

السؤال "ومثل نقادنا الأكلوم هل كتب فارس ثلاث مجموعات قصصية حقًا، أم أنه كتب مجموعته قصصية واحدة صرنا منه ١٩٦١، وظل سرفها عدها ما يهرج من ربح قر، لنقرأ له من ثم ثمتي عشرة قصه جديدة فقط" (٩)

هذا السؤال البسيط سيضطر نقاد فارس في الإجابة عنه، ربما لأن فارس لم ينكر حين أعاد طباعه بعض قصصه ما أعاد طباعه منها؟ ولكن هل يستطيع النقد أن يتصدى

هيا على نفسه، وإن هم يدور ملام أو ناجح
لن صنعه أما هي الثقافة، فإن القدرة على
الإبداع لا توجب بالضرورة أو الموقع وظم
الكاتب يشهد على صاحبه قبل أن يشهد عليه
البقاء والجمهور، ولا مجال بعد النشر للتنديد
والاعتذار، والثقافة دائماً مستعرض للعربال،
وعربال العربال، كما إنها تزيح الشخص،
بغير ما هي تزيح للشعوب الذي ينبغي بعد
أن يموت كل شيء

المرجع

- فازن زرزور، العصيان والهجرة
المصاحف - تكليف عند الرحمن الحلي -
أصدر الإمارة العامة لإحيائه دمشق عامسة
الثقافة العربية - علم ٢٠٠٨
١ - م م، ٨
٢ - م م، ١٧
٣ - م م، ١٢
٤ - م م، ١٩
٥ - مع الأسف من أغلب القاصيين ينشر مثل
هذه الكتب مؤسسات حكومية عربية، لا
تليق بالكتاب، ولا بالمكتوب عنه
٦ - م م، ١٢٦
٧ - م م، ٢١

التدقيق، وانعكاسهما السلبى على الباحث اسماً
خلال بحثه، فالمكافأة المالية عن البحث
تستهلك في يوم أو أيام، لكن الذي يبقى هو
توقيع صاحب البحث، اسمه، يبقى سوف
ويستمر، ويظل صاحبه حياً" (٧)، ويكمل،
يكن للجمع والمفرد سيموتان حتماً

بها الإحسان مكتب الأستاذ عبد
الرحمن عن الأديب فازن زرزور، نقد النقد،
إيهامه، كب هي عادته دائماً، غير على من
أوفوا فزين أو أوفهم في "أدبه الصعب"

وهي الحكمة الشعبية "من عربال الناس
سحلوه" نعم ولكن ما كل عربال يصلح
للتمييز بين الصبح والظهور



لقد تحدثنا عن العربال، والبحل، لأن من
طبيعة عصرنا وحققه هجوم المصدين على
المخلصين في جميع مجالات الحياة، لأن
العصر نوح في تكوين مؤسساته وظرفها، من
المدير إلى المناقير وما بينهما ولكننا كنا نوقع
ومازنا، أن نطّل الثقافة بعينه عما تعرض له
بقي المؤسسات، وأن حكم خلافات الثقافة
أخلاقيات الحوار والعلم وفي العلم، على
الشهادة الكبيرة، أو الموقع الكبير، أو العمر
المستند، لا يكتفون بحد، بل إلى الموقع التعالي
بشكل خلص يفسح صاحبه خلافاً لكل المواقع
التي يستطيع فيها التعامل والعلم من ينسب



تولستوي ودوستوفسكي في الأدب العربي

للمستاذ الدكتور معدوح أبو الوي

د. إلياس خلف

يُطرح في مؤلفه عددا كبيرا من المسائل المهمة، وأن يمسو إلى درجة من الغرض الغنية بحيث من مؤلفه شطط إحدى المراتب الأولى في كثر الأدب العالمي (٤)

ولاري ليس أن أثر تولستوي قد تخطت الحدود الجغرافية الروسية، واكتسبت طابعاً إنسانياً شمولياً

إنَّ السَّرعَة التَّولستويَّة بمصوبها التاريخي الحقيقي هي إيديولوجية النظم الشرقي، النظم الأسبوي (٥)

يشير النظم المفصل في مقدمة هذا الكتاب إلى أنها نصوي في إطار حطاب المضمحل الذي شاع في الأدب العالمي، هي كتب النقد الأنسي الإنكليزي أو الطباعة المسلية لروائع المسرح الإنكليزي، على سبيل المثال، تبرز المقدمة بمقالة الاعتدالي الذي يمسو دعماً عن الكتاب الجديد أو تزييراً لإعادة إصدار مسرحية ما وعلى سوء هذه الفكرة يمكننا سوء عوائف الكتب النقدية بوصفها أشراط هوائية "اعتدال من أجل الشعر" لقداد والشاعر الإنكليزي المميز ويليام سويندي، و"معلمة" من الشعر للشاعر والمفكر الإنكليزي جون درايدن، وغيرهما (٦)

يسوق أن أبو الوي دوافع هذه الدراسة النقدية، هوكد من المراجحة والفقد الأدباء العرب قد ابتوا اهتماماً كبيراً بكتب تولستوي،

بداية أود التأكيد أن الأستاذ الدكتور معدوح أبو الوي قد أغنى كتبه هذا بحفلات النص أو النصوص المصاحبة أو الموروثية التي بحث عنها النقد الغربي جيل جيل في كتبه الموسوم بـ "عيب" (١)

وجدير بالتكر هذا في الحديث عن العتبات النصية، والنصوص الموروثية، والنصوص المصاحبة، وسجلت النص يتخرج ضمن الثورة النصية التي شهبها الأوساط النقدية الأدبية، والتي تسمى إلى النصي لإشكاليات القراءة والتلف التواصل بين المؤلف والملقي (٢) فالمصحة المحصنة للكتاب الأول، على سبيل المثال، تبرز علامة سيميائية قرأته مهمة لأنها تهدي القارئ إلى محبوبات هذا الباب، فهو أ "الكتب الروسية ليع تولستوي والأدب العربي في القرن العشرين (دراسة تطبقه في الأدب المعاصر) (٣)

تبرز أهمية مقدمة هذا الكتاب بوصفها إشارة قرأته لأنها تؤكد أن هذه الدراسة تطلو من مكانه تولستوي في الأدب الروسي والأدب العالمي، فمستمر أراء عالمي إيرلندر ليس (١٨٧٠ - ١٩٢٤)، فقد توره أكتوبر البروليتارية، إذ يقول

إن تولستوي، إذ وصف هذه الحياة التاريخية من الحياة الروسية، قد استطاع أن

غير الأسماء العربية بأسماء روسية، محتفظاً بفكره الأساسية، وبشكل النص للحكيمة، وليحدث الحكيم وأخيراً تولستوي الحكيم العربي، التي نجد العمل، وأسماء العمل بالأرض، وتدين الملوك، وأسماء الظلمين منهم (٩)

ويشير الباحث ١ د. أبو الوي إلى أن تولستوي كان ينظر إلى شخصية الرسول العربي محمد - بنظره ككل احترام وعبادة، وخصه بكتب أسماء "حكم النبي محمد" في عام ١٩٠٩، أي قبل وفاته بعلم واحد، وقد اعتمد تولستوي في كتابه هذا على كتاب صدر في الهند باللغة الإنكليزية للمفكر الإسلامي عبد الله السهروردي في عام ١٩٠٨ (١٠). ويؤكد د. أبو الوي أن تولستوي قد قرأ القرآن الكريم باللغة الفرنسية، وما قرأ النسخة العربية موجودة في مكتبة تولستوي البيئية التي أصبحت هي بعد جراً من منصف كبير يضم عمله الأدبي وهذا الصدد يشير ١ د. أبو الوي إلى أن الدكتور عبد الله زكي (من الجزائر) قد أكد في مقالته "تولستوي كمن بين الذين اعتزوا بما هي ترثنا من قيم إنسانية ودعوة إلى المحبة والسلام والتحرير والعدل والرحمة والعطاء والمساواة" (١١)

ويذكر الباحث ١ د. أبو الوي حيناً لا بأس به لرسائل الشيخ محمد عبده، معني السبل المصرية وريمس جلع الأهرار إلى تولستوي، ويرى أن هذه الرسائل تشكل لبنة أساسية في صرح جمود الحوز الحجازي بين الدين الإسلامي والدين المسيحي، فلولستوي يؤكد في معرض رده على إحدى رسائل الشيخ محمد عبده ما معناه

اعتقد، ولا أحيط في اعتقادي، وبك من خلال قرائني لرسائلك، أن العقيدة التي يؤمن بها، هي العقيدة التي يؤمن بها مني، وتتلخص في الاعتراف بوجود الله وشرائعه (١٢)

وهذا يعني أن أبو الوي قد قرأ في

هزجوا الكثير من أصالة إلى اللغة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، وكتبوا الكثير عن مؤلفاته

أخيراً ثارت تولستوي (١٨٧٨ - ١٩١٠) لأدب العربي وتعلل إلى اعتناقه، ولكن حتى الآن لا يوجد في المكتبة العربية، ولا في المكتبة الروسية كتب بحوان "ل" ب تولستوي ولأدب العربي في العرب العشرين، ولذلك فإن هذه الدراسة حاولت من هذا المقص ويستطيع القول إن هذه الدراسة تعالج موسوعاً جديداً في مجال الأدب المعاصر (٧)

في الجزء الأول المعنون بـ "تاريخ معرفه الغرب والكتاب العرب لإبداع أيف تولستوي"، يوظف ١ د. أبو الوي عتواناً عربياً يرمي إلى إعانة القارئ على الوصول إلى مرماء، هي العره "مؤثرات عربية في أدب تولستوي"، يؤكد الدكتور أبو الوي أن تولستوي قد عرف الحكيم العربي منذ طفولته

عرف تولستوي حكيمة "علاء الدين والمصباح السحري"، وقرأ "الف ليلة وليلة"، وعرف حكيمة "علي بابا والأربع حرامي"، وحكيمة "قهر الرمان بن الملك شهرمن"، وقد ذكر هاتين الحكيمتين ضمن قائمة الحكيم، التي تركب في نفسه أثر كبيراً، قبل أن يصبح عمره أربعة عشر عاماً (٨)

ويجدر التأكيد هنا أن ١ د. أبو الوي يقدم تتبعاً تاريخياً شاملاً لتأثير تولستوي على الأدب العربي، ويوثق أراءه النقدية بآراء ما جاء في النقد السوفييتي، ما هي إشارة جلية إلى معني تولستوي إلى رويس (أي اسماء الطلغ الروسي) على عمل أبي غير روسي) بعض الحكيم العربية الشعبية لتعاطف الجماهير الروسية

يرى النقاد السوفييت، ومنهم ١ د. شيفس والنادي رايه نشور أن تولستوي نشر حكيمة عربية في السوفييت من العز المناسي بعد أن أعطاها طابعاً روسياً، مثلاً

ويشير أ. د. أبو الوي إلى تصور ترجمة المؤلف عن لغة بسيطة

ويرد أن الأمر متخذاً عندما نترجم كتاباً معيناً ترجمة غير مباشرة، وإنما عن طريق إحدى اللغات الأوروبية، فمعظم الأبناء الذين ترجموا إلى اللغة العربية من الفرنسية أو الإنكليزية ودون الإشارة إلى العنوان الأصلي الذي ترجم عنه المترجم وفي حالات نادرة يشير المترجم إلى أن الترجمة تمت من الإنكليزية مثلاً أو من الفرنسية، ومن الطبيعي أن يحد العمل الأدبي الكثير من ميزاته الفكرية والعاطفية عندما يفل من لغة أخرى غير لغة الأصلية (١٥)

يلقي الباحث أ. د. أبو الوي الأضواء القوية على ترجمة روائع تولستوي، فيظهر فيها بوصفها أعمالاً يديولوجية ترمي إلى تحقيق رسالة الأبن ذاتها هي معرض تحليله النقدي لترجمته سليم حبيب (لحن كريست) التي نشرت في القاهرة في عام ١٩٠٣، يكتب د. أبو الوي

حول سليم حبيب "لحن كريست"، بصورة عقلانية بما يتناسب ومبادئ العصر قبل وعظ تولستوي حول اللغة إلى بناء تحرير المرأة الذي كان المشروع العربي لبعض الحاجة إليه يبدل سليم حبيب حتى عنوان القصة فأصبح عنده "الوفاء والطلاق" أو "لحن كريست"، فذلك يدرج بطل القصة بترجمته العربية أن تصبح المرأة صديقا وعونا للرجل بدلا من أن تبقى مادة لعدائه وشهوته (١٦)

ولا غرو في التأكيد أن ألسنة قسيس (لحن كريست) فعل معتمد يرمي إلى تحرير الدعوة إلى تحرير المرأة، كما يشير الظروف التاريخية التي ولدت فيها هذه الترجمة

وهذه تمثل ما هي الأصدى لإراء قسم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٨) الذي كان يعمل مستشاراً بمحكمة الاستئناف والذي اهتم بموضوع تحرير المرأة العربية (١٧)

تولستوي كان يؤكد في رسائله إلى الشيوخ محمد عبده أن هناك مجالات كثيرة ومختلفة، ولكن هناك عينة واحدة حقيقية، يمثل جوهرها هي "الإيمان بالله الواحد وبمجبه الآخرين، وبمطابقة الفكر لعمل الخير بحسبهم لبعض" (١٣)

بل العوامه المتدنية من كتاب د. أبو الوي هذا أشبه بموسوعة فنية غزر أهم ما يتصل بكتب تولستوي وسبقه عربي، وهذا يحتل هذا الكتاب مكانة مرموقة فيكون دليلاً لأنت تولستوي (ACCOMPANION) (١٨) في لا يستطيع الدارس أو الباحث الاستغناء عنه، ويصبح كتاباً مصاحباً للنص الأدبي ذاته وهي بطر هذه الفطرة الموسوعية برصد د. أبو الوي للكتابات العربية التي محورت حول تولستوي، ويخص بالفكر مقالات مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) وأمين الريحاني

(١٨٧٦ - ١٩٤٠)، وفصاد أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٦) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) وجميل صفدي الزمردي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) الذين رثوه رثاء شعرياً

يظهر د. أبو الوي في ترجمته مؤلف تولستوي إلى اللغة العربية نظرة المصحح بأصول علم الترجمة واليد، والفكر أبو الوي، كما يعرف مشرق النقد والمهدين بالأدب، مترجم قدير بمد المكتبة العربية بترجمته التي تعد خلاصة لأراءه القوية المتصلة بعملية الترجمة بوصفها فعلاً إنشاعياً أصيلاً

يتأمل الناقد أ. د. أبو الوي بترجمات انظر تولستوي في مطلع العرب المنبرين الماصي فيقول كما هو معروف، إن النقل غير النقي للثقافة اللغوي، وعدم العزلة، أو عدم رغبة المترجم في اختيار الوسائل اللغوية، التي تقوم بالدور العاطفي والفكري الذي فلتت به الوسائل اللغوية في الأصل، يؤدي إلى هز وأحياناً إلى زلزال فكر الكاتب المترجم (بفتح الجيم) (١٤)

الحياة الزوجية وتسلح ونسجها في سبيل الآخرين والزواج بالحيوانات التي خلقها الله تعالى، وينتقد بلجشع المادي وبغور الماسونية والحروب، التي تقوم على العداوة بين بني البشر، ويحد أولاً عليها من أن تزد شوق منجرات حجة الإبداعية معجده صاغته في هذا الكتاب بلتاكيد.

يحيى الباب الثاني من هذا السفر النقدي بتجليل أثر أدب هكتور دوسيهسكي في ملوح من الإبداع الإنساني العربي، فري فصلاً محصصاً لتحليل التيمات المشتركة بين روائية (الأخوة كارامازوف) لدوسيهسكي وكتاب (التي) ١٩٢٢ لجبران خليل جبران، وكتاب (مردك) ١٩٤٧ لميخائيل حجة وجدير بالفكر هذا أن هذه الدراسات التحليلية تعني بتشكل الوعي لهذه الروايات وبمصلحيها التيمية تضام، مما يدل على شمولية هذه الدراسة.

يتناول د. أبو الوي ثيمة مفهوم المحبة في هذه الروايات فري أن المحبة هي تقوم الحياة الإنسانية ذاتها، فألاب روسينا لدى دوسيهسكي يرى في المحبة السبيل الوحيد لإنهاء روح العداوة بين البشر.

بأخوسي، لا تحفروا البشر لمطابهاهم، أحتوهم رغم خطاياهم، فتلك هي قمة المحبة الأرضية، التي هي على صورة محبة الرب أحتوا خلق الله جملة، وأحبوا كل نرة من الرمل على حدة، حبوا كل موجود، انكم حين تحبون الطبيعة تتدرب إلى الغير الإلهي الذي خصمته، والمعروفه التي تحصلون عليها بهذا تسمو بعد تلك، ثم ما تفك تكرر في كل يوم، ففي حبكم يوم تفكر بأسره وبصيح شللا(١٩).

ويرى د. أبو الوي أن مرداد تيمية يؤكد أن المحبة ليست بصيلة، أيها ضرورة أشد من ضرورة الخير والماء والنور والهواء، وفي كل ما يحب يرتبط بكل ما تكره، ولذلك علينا أن نحب كل ما تكره مثلاً نحب ما يحب(٢٠).

ويجدر الإشارة هنا إلى أن د. أبو الوي يهيج النهج النقدي ذاته في تحليله لترجمت أعمال تولستوي الأخرى، وسنعود بحثاً لاحقاً للوقوف على آرائه حول هذه الترجمت من منظوره النقدي.

وبعية الإحاطة الشاملة باب تولستوي، يسلفاً د. أبو الوي الأصواء الفنية على الأفكار الفلسفية والعبئية والدينية والاجتماعية عند تولستوي ويحص الكتاب العرب، التي تشكل هوام الفكري من هذا الكتاب الفنية موسوعي.

وهذا يتجلى أبو الوي بوصفه ناقداً وبلحا مغرباً إذ يبحث عن حمية الناقد والفكر المتناقض بين الأدب المختلف، ويهدم أمثله بوصف هذه الحمية التي تظهر في الترجمة التي ازدهرت في العصر العباسي حين ترجمت أعمال الفيلسوف والفكر الإغريقي أرسطو.

(٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) والعديد من الآثار الفارسية التي لعتا العربية ويرى أ. - أبو الوي أن العلاقات الأدبية المشتركة تحظى بأهتمام الأدب المغرب الذي يزر إلى جانب الأدب الإنساني، لتبلي أثر التفاعلات بين الأدب المختلف والسبل التي تفسدها من أجل تحقيق رسالة الأدب النبيلة (١٨).

يرصد د. أبو الوي رسالة الأدب لتولستوي الإنسانية في مختلف روايته، وفي تجلياتها في أعمال أمين الريحاني وجبران خليل جبران.

(١٨٨٣ - ١٩٣١) والباب عرشف ويحصن أبو الوي الجزء الثالث من هذا الكتاب للمشاركات الأدبية بين تولستوي وميخائيل تيمية.

تبيد هذه المشاركات أو التيمات في طلال نقابة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إذ يرى هذين الأديبين يحصل على مثل الحياة الإنسانية النبيلة من إخلاص في

وليد بيئة اجتماعية تنفخه إلى ارتكاب جريمة ويرى أبو الوي أن هاتين الروايتين تتحول نحواً جاداً ملتزماً، كما يتبدى في سائر الملح هذا القرد واسلامه، فالقرد يركز اللبنة الأساس في معمل المجتمع بأسره

وتيسر أن أبو الوي أثر لب دوستيهكي في رواية أخرى لجيب محفوظ أنها (قلب الليل) ١٩٧٥ وبمحور النقش في حول شخصية البطل الكاتب التي تتجلى في (قلب الظلام) وفي عد من روايات دوستيهكي (الأبله) و(الأخوه كارامازوف) و(الجريمة والعقاب) و(الفراه) على غرار اندائه دوستيهكيين بجسد جعفر الراوي المحفوظي شخصية البطل الكاتب الذي يعبر عن أفكاره بالكلمة والضمير

إلى سائل ثورة قلب نظام الكون. (٢٣)

هذا يرتسم حلم الأدباء على مر العصوره حلم هيسيو - وهو ميريس اليونانيين الكلاسيكيين، وحلم سيبك وغيره في روم الكلاسيكية، وحلم الأدباء الإنجليز من شوسر إلى شكسبير وغيره أنه حلم إصلاح العلاقات الاجتماعية التي تؤدي إلى بسلامة الكون - إنه صراع قوي للفكر يسمى هذا الحلم الزرع برواية (قلب الليل) فتحت مكافئها في سجل الأدب الإنساني للعالم، لأنها دعوة إلى الإصلاح الاجتماعي

وهي بطر هذا الراد المعرفي بختم د. أبو الوي كقائه لمع اسماء "مؤثرات الأدب العربي في ربيع بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧)، فينظر في القصة الشعرية (روسلان ولونسلان) ١٨٢٠ التي تقوم على قصص ألف ليله وليلة) هي بينهما المزييه فعلي غور حكايه ألف ليله وليله، يخرج رواية بوشكين بين الواقع والخيال على نحو رومانسيكي (٢٤) وأما القصة الموسومة بـ "قصص من القرآن الكريم" ١٨٢٤ لبوشكين فهي استلهام للحكم القرآنية، الأمر الذي دعا دوستيهكي

وعلى غرار دوستيهكي وعينه، جدران في المحبة ابن الحياة الإنسانية العاصلة، كما يتبدى في سائر الملح هذا

إلا أنثر - المحبة الزكم فقتوها، ولي كقت مسانكها صعية منحرفه، وأنا صنعكم بجانحها فطيعوها، ولي جرحكم الشيف المستور بين ريشها واد حطيم المحبة هصقوها ولي عطل صوبها احلامكم وبدها (٢١)

فالمحبة هي المفهوم الجبرافي تمثيل الناس لكي تحررهم من ضرورهم، وتطرحهم لكي يجعلهم أيقاظاً كالتج (٢٢)

وبتحير أ. أبو الوي قيمة الأياه والذين في هذه الروايات، فيعم حطيل حيلت التنبه، ولكنه يوصفه بأخاً ونقاداً معارفاً بلقي الأصواء أيضاً على مسرحه (أو ديب الملك) للكاتب الأيرفي سوهوكليس (٤٩٦ - ٤١٠٦ ق م) الذي يعد أول من تناول موضوع عداء الإنسان لأبيه، وتنفع هذه المسرحية إلى أراء ترمستر وهرويد (١٨٥٦ - ١٩٢٩) حولها، ثم ينظر أبو الوي في موضوعه الأياه والذين في مسرحية (هاملت) ١٦٠٠ لشكسبير (١٥٦٦ - ١٦١٦)، ويخلص رأي هرويد فيها، ويرصد الموضوع نصها في رواية (الأياه والذين) ١٨٦٢ لأيفل بور عفيف (١٨١٨ - ١٨٨٣) ومسرحية (الأياه والذين) ١٩١٧ لسميه

(١٨٨٩ - ١٩٨٨) ويخلص أبو الوي إلى القول إن لكل كاتب أصلته وخصوصيته، ولا تتكرر بالأحرى لا بطل من شكل المسجر الإسي الإبداعي

وتخطي مؤثرات رواية (الجريمة والعقاب) لدوستيهكي في روايه (الضرر والكاتب) لجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦) باعتقاد أ. أبو الوي القوي القوي (الضرر والكاتب) ١٩٦١، فيها مثل (الجريمة والعقاب) ١٨٦٦ عدل هي يوم على منادى منزهه الواقعيه الخفيه التي تتناول قصداً اجتماعية مهمة فالقرد، هي هاتين الروايتين،

إلى القول

عندما نقرا قصيدة ألكسندر بوشكين
قيمت من العراي "شعر بل الذي عظمها
شاعر مسلم، لأننا نخصص روح العراي الكريم
بكبرياء، وبساطته، وسيف الحق المشرع على
الباطل، وقوة الإيمان" (٢٥)

وبعني أ. أبو الوي هري في قصة
(الليالي المصرية) لبوشكين مستوحاة من تاريخ
مصر في ابل حكم كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق م)،
وبورد رأي بوسبيسكي (١٨٢١ - ١٨٨١)
الذي انتقد كليوباترا لأخسائها في القذات
والشهوات وأقامها على قتل الشلب بد بل
مرادها

وهذا العالم القديم في (الليالي المصرية)
هؤلاء الآلهة الأصوي، الجاسون كحمل
تقول على صدر الشعب، أصبحوا آلهة بالقيمة
إلى الشعب، لقد ارحل هؤلاء الحكام -
لآلهة ع الشعب، وبسبب العجز والفساد
والسل، والنحلص من الكسل، وظل العمل
يعرفون في المذبات الجبونية، انها تشبه أنش
العنكبوت، التي نخل سكرها (٢٦)

وهذا لا يعقل الباحث بو الوي ع نكر
مساءة (الطوسي وكليوباترا) لشكسيز ومساءة
(مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي، ويؤكد لي
بوشكين وشوقي قد بقرا برفقه شكسيز
التراجيدية

وبعد يبرز هذا الكتاف تراسه مهمه
لأنها، كما نؤكد صفحة العلاف الخلفه، تقدم
مدة حصه لدارسي الآب المغرب، ويطلع
القاري العربي على أعمال وأفكار اثنين من
عالمه الأدب في العالم بولسوي
وبوسبيسكي، وسين أعبه الآب العربي،
وتأثيره في الأدب الاجنبيه ومنها الآب
الرومي

وبعد هذا الكتاف مفصلا جوهريا في
المنهج المعرف في معارزه الآداب معارزة تعنى
ببيه الآداب العبه والإسلوبيه والتيميه

تخصص هذه التراسه خطوطا عامة
لمنهج معرفي في معارزة موضوع المقارزة بين
تأثيرات لبناء ومفكرين ينتمون إلى امم مختلفة من
حيث المنشا التاريخي والثقافي والتراث
الفكري، مما يعنى التراسات العربية في هذا
المجال من مجالات المعرفة (٢٧)

الهوامش

- ١ - جوار جويوب، عثيت، باريس، ١٩٨٢، ص ٨ - ٦٥
- ٢ - عبد الرزاق بلال، منخل إلى عثيت النص،
الربيع الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ص ٢٦
- ٣ - - ممنوح بو الوي، تولموي وبوسبيسكي
في الآب العربي، اتحاد الكتاف العرب،
بمشيق، ١٩٩٩، ص ٥
- ٤ - لينين في الإنديولوجي والثقافة الاشتراكية،
موسكو، دار النسم، ١٩٧٤ ص ٦٩
- ٥ - المصدر السابق، ص ٨٥
- ٦ - جون درافين، دفاع ع الشعر
- ٧ - د. ممنوح بو الوي، مصدر سابق، ص ٨.
- ٨ - المصدر السابق، ص ١٢
- ٩ - المصدر السابق، ص ١٤
- ١٠ - المصدر السابق، ص ١٥.
- ١١ - د. عبد الله الزكي، تولموي والإسلام"
مجلة المعرفة ١٩٧٨ ص ٢٨٨
- ١٢ - تولموي المؤلفات لكتلة، المجلد ٧٥،
ص ٩٢
- ١٣ - المصدر السابق
- ١٤ - د. ممنوح بو الوي - مصدر سابق ص ٤٣.
- ١٥ - المصدر السابق.
- ١٦ - المصدر السابق، ص ٥٢
- ١٧ - المصدر السابق، ص ٥٣
- ١٨ - المصدر السابق، ص ٩٥

- ١٩ - المصدر السابق، ص ١٨١
 ٢٠ - المصدر السابق، ص ١٨٥
 ٢١ - المصدر السابق، ص ١٨٥
 ٢٢ - المصدر السابق، ص ١٨٥
 ٢٣ - المصدر السابق، ص ٢٤٤
 ٢٤ - المصدر السابق، ص ٢٥٩
 ٢٥ - المصدر السابق، ص ٢٦٠
 ٢٦ - المصدر السابق، ص ٢٦١
 ٢٧ - المصدر السابق



خلف عربة الشعر - مقارنة نقدية -

محمد رضوان

والرواية عربياً وعالمياً، وهذا يشي لى بحالة القلق الفهمي التي يورق الشاعر في البحث عن ماهية الشعر وعلاقته بعقائد، وبوجود الإنساني عبر المنهج الإباضي منذ جلجلش وحسب الآن

وهي الموضوع الأول استطاع الكاتب عبر منهجية مبسطة وموسوعية أن يتناول طاهره ذك الجن الحمصي في الشعر العربي المعاصر، عبر استحضار من خلال نقية القاع أولاً، ونقبة الاتصال عن الشخصية والإحاد بها ديب أن جعل للكاتب عن تجليات هذه الشخصية واستدعائها بشكل عرسي أو حزبي لدى عدد من الشعراء كما في فستان علي كعل، عند الفخر الحمصي، عبد الكريم الناصر، علاء الدين عبد المولى

يرصد الكاتب تجليات شخصية ذك الجن من خلال نقبة الفزع لدى كل من (عمر ابو ريشه - نزار قبلي - شوقي بربح - ابراهيم عفر بلين) حيث لحا الشاعر إلى حقه من الاندماج بهذه الشخصية، حين شعر أن علاقته بهذه الشخصية - كما يقول للكاتب - بلغت ذروتها، وإن الشخصية فخره بملامحها للرائية في جعل ليدل تجربته الخاصة، ومن ثم يحد بها بحث يصح الشاعر وللشخصية كقفاً جديداً

خلف عربة الشعر، الكتاب الثالث للشاعر نزار ديب الدين، الذي بدأ يعمل مع الرسل باتجاه البحوث والدراسات الأدبية بروح الشاعر والناقد وعلى نحو من الاختيار الدكي الموفق في معظم الأحيان

هذه الكتاب الذي بين أيدينا الآن والمصادر عن اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٦ يضم ثلاثة موضوعات محورها المركزي الشعر بامتياز

ولعل الموضوع الأول من الكتاب "تجليات ذك الجن الحمصي في نماذج من الشعر العربي المعاصر" يذكر بكاتب المؤلف عن أبي الطيب المتنبي في الشعر المعاصر ولمست هنا نصت أجزاء معقولة أو مقاربة نقدية بين النصين بغير التأكيد على أن نزار ديب الدين لم يعثر حظه الشعري مطلقاً إنما يحاول في اعطادي البحث عن ذات الشعريه النطقه عند الآخر الشعري والمنهج الدلالي الذي حمله عبر قصور سواء على مستوى النص أم على مستوى التجربة الذاتية هي العميلة

لذلك نراه حتى في كتاب "قرب الأعين" المخالفة" يحافظ على بروعه الشعري في البحث عن الأعين الموطعة مردباً في القصيدة

يجز عن طيف عريض من مشاعر الرجال
تجاه نموذج معين من النساء

٢ هي الدراسة الثانية الموسومة
بـ "الشعر الحديث بين شعر خيال السرود"
بحسب المؤلف في القسم الأول من البحث عن
المنظور النقدي الذي تناول هذه الظاهرة بين
مستمر لها ومود، نور ن يتبنى الكاتب
استعادة محطبات السرود التي أصبحت الشاعر
العربي القديم مكاناً على الحكاية بوصفها
"حساً مثلاً في تطور الرمي وعلاقته
المسيبة"، عندما يمدح من الشعر القديم بتلخيص
حاله السرود - الحكائي في حالته المتكوفة قبلها
للمفاهيم السائدة في تلك العصر، ويلاحظ
الكاتب في هذا الشكل من الاتكاء على النص
راح بطور (طو) وضاً طيلاً عند المحطبة،
وجدا معظم قصائده تجد من الحكاية وربط
هذا الشكل أوجه في قصيدته "قصيدة كريم ص"
٦٨ التي اعتبرها الكاتب مقدمه بنجحة من
حيث البناء والشكل على رسم الشخصيات
والحبكة ()

ثم يميل على تحليلها، ورصد نصيبتها
القوية التي تسود رويته الفنية تجاه هذا النص
الشعري الجميل وقد استقاع الكاتب عبر
دائمه الفنية والمعرفية أن يقدم نصاً تحليلياً
سكناً ومنسجماً حول هذه القضية وغيرها من
النماذج الشعرية التي التقطها نكاد الباحث
وبرؤية الشاعر المنبسط من اكتشاف النص
بكل أبعاده العنبر والجمالي التي تغلو بتقنيات
السرود الحكائي أو القصصي لدى هذا الشاعر
أو ذاك ولم يميل الكاتب بملاحظته هامة تطرق
بالإضافة السري في القصيدة العربية الكلاسيكية
- قديماً وحديثاً - مع الأحكام بين الاعتبار
حركة التطور الشعرية المرافقة لذلك

يقول الكاتب "لو استعرضنا عدداً من
نماذج الشعراء الذين ذكروهم، لوجدنا أن
طوائف صوغهم للسودي لمواد حكائهم الحلم
- بالرغم من توالي كثير منها، بشكل جوهري

وهي القسم الثاني من البحث يقدم لنا
الكاتب برؤية فنية وعقيدة، بعيدة الانفصال عن
الشخصية والاتحاد بها عبر تنوع الحطاب
الشعري واستيعاب مدى كل من عبد الوهاب
البياتي - مظهر الحبي - عبد النبي التلاوي
ثم يتهيأ الكاتب بحثه بعد أن ينفذنا
معرفة متميزة، وفهم عميق للحالة الشعرية
لنؤخذ النقيض وما سيقاها من عيات استدعاء هذه
الشخصية يقول إذا كانت بجذبات نيك الحب
الحميمي، واستعداده هي الشعر العربي
المعاصر بهذا النوع، وتلك الأهمية الفنية
والفكرية، على هذه الظاهرة الفنية لم يحج من
الغتراب التي قد تحتاج بحثاً مستقلاً (ص ٥٧)
إلا أن الكاتب أشار إليها بالاحتمال

١ - إن التزاه الحاطنة نيك الحب، قد
الشعراء التي تؤول حاطي استخدم لعلايل لا
تشابه هيأ وفكرها مع استدعاء هذه الشخصية
كما لدى البياتي، وتعد الكريمة الناعم ومظهر
الحيمي

وهذه يقودنا إلى ماهية شخصية نيك الحب
والدلالة الفنية التي كان ينبغي أن تتجلى في
الفصيلة المعاصرة إذ يركز هذه الشخصية
حسب مملها المعاني، وموقفها النرجسي
على بوءت نصية علمية بصق دلالاتها
للتعمور حول الذات، ومكوناتها النصية
وقدراتها الفكرية، وتورعها الوجدانية لسواك
أخيراً دلالات تطل ضمن نطاق الذات الفنية
تكون تحصيلها دلالات أو رموزاً لا علاقة لها
بإستدعاء هذه الشخصية.

وهي اعتقدي أن عدداً من الشعراء - كما
أوضح المؤلف - حملوا هذه الشخصية التراثية
ما ليس فيها، وهي شخصية لا تعني دافع
استدعائها عن النواحي العربية الماطمة،
والنصية بدافع العزلة العمياء - الشك العقل -
الرجل المصدوع - الصوة - الرغبة الحاصلة -
هي الانتماء - الحياء وما إلى ذلك، ولعل دور
تحتي كل الأفضل في استدعاء تلك
الشخصية، قد وجد دور - كما يقول المؤلف
- صفاته الفنية التي يستطيع من خلالها أن

التطور الشعري، وكما ظهر من مظاهر الحداثة الشعرية المعاصرة، وأخص هذا "قصيدة النثر" التي تخلص بينها اللعبة بشكل علم على السرد في أشار الكاتب إلى ذلك معتقداً إلى تصويري بزيار/ التي عبرت عن مكونات قصيدة النثر في كتابها الصمد، الذي لا يزال المصدر الأساسي للنظريات العربية في هذا المضمار

لقد استلعبت قصيدة النثر - في تحليلها للإيقاع الخارجي - بزيار سوزان بربار أن تعطي بنية السرد بامتياز، منكنه على الحكيم والحوار والتجديد والإسراع والتعاطف التفصيلي الصغير عبر صور متنوعة، تحمل رواها الجمالية والفكرية ويركز على المعرفة، وهي كلها - كما يقول للكاتب - من حصص في القصيدة

الإلى المؤلف، أعظم في دراسته القيمة هذا الجانب مساحياً تحول في الإشكاليات التي طرحتها تعيد السرد في قصيدة النثر إضافة إلى مثله الشخصي - كسائر يرفض كتابه قصيدة النثر، كموقف في جمالي لكنه يعترف بها كمسرح أداعي مهم في حركة الحداثة الشعرية

لكي نذكر لا يمنع لو قدم لنا نموذجاً أو عدداً من النماذج المهمة في قصيدة النثر التي اعتمدت على التعيد العربية لتصبح القمص الحقيقي في مكوناتها اللعبة الأخرى

٣ - ولعل النماذج الثلاثة والأخيرة في الكتاب بعنوان "في جماليات البنية الإيقاعية لقصيدة النظم" - سوريا نموذجاً - يؤكد م نوصلتها إليه حول نمط المؤلف الشاعر بموقفه الجمالي والتي من القصيدة الحديثة، عبر شعاع العنصر شعر النظم، حيث رعد بطرحه منهجية وثقة علمية حسب له بعض الإنجازات الجمالية في البنية الإيقاعية لقصيدة

في بنية الشعر - طلب بسيطة، بحاسه مما يتعلق ببناء الزمن، والتخصيص، وتماثل السرد ومطافره ورجا كل جده الأمر طبعياً جداً، مما لو نظراً إليه في سياق طور هو القول عموماً، وهو السرد بحاصله مع الزمن"

وقد إلى ينتقل الكاتب إلى تقديم نماذج شعرية حديثة تنكس على بغيث السرد، بطرح تساؤلاً مهماً بمحدود حول البحث عن المصيب الذي دفع الشاعر العربي الحديث إلى استخدام عناصر السرد - وعبره في القصيدة؟

هذا التساؤل هو ح أسئلة متعددة قد تشكل جميعها الإجابة الشاملة لقضاء السؤال المطروح على أفاق متعددة

- هل هي مبرر الأساليب الذي يميل إلى التعبير عن أفكاره بالحكي والسرد -

- وهل هي الرغبة في تعميق هذا النهج الذي يثار عليه بعض الشعراء العرب القدامى بشكل أو بآخر ؟

- أم هي الرغبة المصغر بالتجديد والتجريب فحسب مما جعل لقصيدة الحديثة - كشكل من أشكال تأكيد حداثتها - مصعب من العنصر المجاوره، وتكتسب من تعيدتها ووظيفتها وعلى رأسها هي القصيدة بسودها وحوارها ؟

- أم أنه القصور بعجز الشعر الذي يعمل على طبعه المعنوية فقط عن الإحاطة ببعض الموضوعات الصعبة أو الكثيرة؟

- أم هو شكل من أشكال الهروب من المعقدة الأدبية المعنوية عن الآخر بحاسه إلى الشاعر ما عاد كائناً بتقصد بعناء الدف واستعقلها ؟

- وهل بقيت لأسئلة عدد الاستعلاء من القصيدة وتعيدتها؟

أسئلة مهمة تحمل أجاباتها المستتره، وهي أسئلة مشروعه ينبغي أن بمنهجية الباحث لتحليلها المعرفي طعماً هو يترس ظاهرة ذات قيمة هبة وجمالية في حركة

الفصل تمييز البحث أيضاً لذلك رصد الكتب ظاهرة الإيقاع الحرجي في

١ - الإيقاع العروضي عند تنويعات إيقاعيه استطاع للكتب الشاعر التقطع ورصدها بحكمة هية ودافعه معرّيه واسعة بالشعر العربي وكثر نظوره وبنائه الإيقاعية والجمالية الأخرى

ولعل ما يميز الإيقاع العروضي المتنوع هو غياب الظلم الموحد للغة دور أن ينطوي ذلك على إهمالها، أو النزوع إلى الفوضى.

وفي ضوء ذلك رصد الكتب الشاعر "تحمّل النغمة" على النحو التالي

ب - أنماط النغمة

١ - النغمة البطورية الموحدة والمتنوعة، وهي امتداد لأسلوب النغمة في القصيدة التقليدية لكن الغاية هنا تلي في نهاية السطر الشعري وليس البيت

٢ - نغمة الجملة الشعرية الموحدة والمتنوعة وقد تكون من سطر أو مجموعة سطور شعريه واستغلايتها ليست استغلائية دلالية بل استغلائية موسيقية، وقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة

٣ - النغمة المقطعية، ولها ثلاثة أشكال
١ - النغمة السطرية ونغمة الجملة الشعرية هي كل مقطع على حدة ٢ - يحرر الشاعر فيه من سطر النغمة البطورية، لكنه يبقى ملتزماً بنغمة الجملة الشعرية ٣ - يقوم على الحرية الكاملة من نغمة السطر الشعري، ونغمة الجملة الشعرية مع الإبقاء فقط على فكرة سحن المقطع الشعري

٤ - غياب القافية، حيث يمكن التحلي عنها لأنها ليست شرطاً جاسماً مانعاً لتجديد البناء الفني للقصيدة النغمية شرط توفر اللغة الشعرية المطلوبة، لمة الإيقاع الموسيقي الخارجة والدخيلة معا في وحدة بنائية متكاملة للقصيدة

التفعيلة، في محاولة لصبط هذا الموضوع في الشعر السوري الحديث مؤكداً أن تناول جماليات قصيدة التفعيلة لا يمكن أن يكون وظيفياً وشاملاً، إلا إذا جرت عملية رصد الظاهرة في كل انبثاق لغوي التي شغف فيها وتطور، وتوعد بتشوع الطغوس والبيئات والثقافات والاندماجات على المستوى الخاص والعلم

وقبل أن يرصد الكتب الشاعر جماليات الإيقاع الحارجي والدخلي لشعر التفعيلة، يتنه إلى ما وصل إليه الشاعر بترك الملائكة بزياده محبوبة لها - من أكثر من أربعين عاماً - حيث اعتبرت "الشعر الحر" ظاهرة عروضية هل كل شيء، تناول الشكل الموسيقي وعد التفعيلات في السطر، وترتيب الأشرطة والعواهي الخ مما يشير إلى التمرکز حول صفتها عروضية بحد، محذره من الضيعة التي يسبح إليها الشعراء الجدد تحت وهم الحرية

إلا أن التجربة الشعرية تجاوزت تلك المفاهيم التي طرحها ترك الملائكة في كتابها "قصايا الشعر الممصر" ولم يوفق عدد المفاهيم وأشكال التعبير الموطنة التي ألح عليها ترك الملائكة، وجرها من الذين رقصوا أو وجسوا من حركة التطور الفني والجمالي للشعر العربي الحديث

وفي ضوء ما سبق تناول الكتب الشاعر بالتفصيل تلك الظاهرة ورصدها عبر التصنيفات التالية

أولاً في الإيقاع الحارجي لشعر التفعيلة مؤكداً أنه من غير الممكن الفصل بين الإيقاع الحارجي والدخلي للقصيدة، لأن هذين المكونين من الداخل والمزج يمكن، بحيث يصير موضوعاً عن الفصل بينهما لكن الكتب فصل بينهما بيسر لتناول الظاهرة مما أرفق الكتب في فتح المناظر بين أسحله الفصل حيث التداخل والمزج، وإكثفه

الجملة الشعرية وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطلاقة الكلام الإيمانية والعصاف التي تختصها من لسانها متحدة

ويندر أن الإبداع الداخلي في الشعر الجيد يقوم على خلق التشويق بين أجزاء القصيدة في حركة بنيتها نحو التكميل

إن حطرة سائلة - يقول المؤلف - إلى هذا المفهوم، نجعلنا ندرك أنه حصله تركيبة انتلاجه من جملة مكوناته؛ بعضها ذو مصدر صوتي يأتي من بقاء الحروف وحالات حركة ألفه المختلفة المتكررة، وعلاقته المعربات بعضها داخل الجملة الواحدة وبعضها الآخر ليس صوتياً، لكنه يقوم على الإبداع المتولد من طريقة بناء الصورة الشعرية، والرمز وتوارد الأفكار، وتسايب بناء النص بالإصغاء إلى المرح بين الشعر والنثر في النص الواحد

وعبر هذه الرحلة الجمالية قدم المؤلف نماذج شعرية ذات سوية عالية لمعظم الشعراء السوريين منكملاً على أهم المراجع والمصادر المنطوقة بموسوعات الكتب الثلاث

ج - في المرح الموسيقي بمعنى خلق إيقاعات جديدة للنص الشعري، متحررة من النعيب والوصايا والتعظيم تكوّن ارتكابه وتقوم على حرية حاصه بخصر نفسه، فتأخذ مشروعيها من حماسة الشاعر ومن خصوصية تجربته، في كل نص على حدة وقد رصد المؤلف للظاهر/ من خلال النصوص التي يعمل معها في ثلاثة أصداف هي

١ - المرح العروصي، بمعنى التداخل بين بحر أو أكثر

٢ - مرج نظامي التمجيد والبيت في القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بالفصل بين مقاطع التمجيد والأبيات التقليدية، وأحياناً دون الفصل بينهما

٣ - مرج شعر التمجيد بالنثر، وهو شكل تجريبي حدسي يحاول المزاج الموسيقي القامد على مزج الشعر بالنثر في النص الواحد

ثانياً - في الإيقاع الداخلي لقصيدة

القصيدة

وهو إيقاع خبيء بالنص، مكون من إيقاع



قراءة لنديان (قمر على شواطئ العمارة) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد

عبد الرحمن محيد الربيعي

وشعراء مدعيين ليسوا لبناؤ الطوائف
والأعراق عجلة وانقلبوا حتى على أنفسهم
وبعض العربيين منهم أصبحوا في الجبهة
الأخرى، جبهة الطائفة

فصائد شائعة من شاعر لم يفتد إيمانه بوطنه

١٠٠

ومن ينال الفصائل التي تقال بمدح
مفتحة إلى العراق سيوفه عند طواهر
عربية، مرة كتب أتبع عطية مصورة لأمسية
شعرية نظمها اتحاد الكتك (الجديد) هذا
بشاعر يرا فصيده ثم يهوى ليحول مقاطع
منها في (لظمته) - من لظم - حسينية من تلك
التي عدم في أيام عاتقوا، ولم يبق إلا أن
يصر بده على صوره ويشاركه الحاضرون
ذلك

عندما يبحث عن امر الأحياء - أبطال نقد
أعزاهم - من شعراء لعمو - العرب في اسم
الشاعر العراقي الكبير عبد الرزاق عبد الواحد
يأتي في مقدمتهم أن من الشاعر جدا أن بحث
فصيده عموديه لا تذكر بحرها وتحمز عندما
تغرها أو نصت إليها وكل ذلك من قلها
ويقال لا ينصب إلا لكلام محاذ ومكرر

عند الرزاق عبد الواحد الشاعر الإنشاء
حيث كل فصيحة عربية يكتبها تحمل اختلافها
وتميزها، هذا الشاعر كل ما صوب وطنه
في كل ما كتبه من شعر سواء نكث كلاسيكيا
أم حديثا وأصبح من التقاليد المعروفة في
العراق أن يفتح مهرجان المربيع بفصيده له
أيام مجد هذا المهرجان الذي اعلى منصبه
الكبير من شعراء العربية رغم ما يسجل عليه
من مآخذ

ما الذي حصل لهؤلاء؟ ومقابل ماذا؟

اعود إلى يحي وصديقي الشاعر الراحل
المتبر عبد الرزاق عبد الواحد الذي كل
أحيرا بنوع رفقة الباحث العراقي المعروف
فاسل الربيعي صديق علي حرب الوحدة
الشعبية لحضور مؤتمره الأخير الذي عقد
بمدينة بابل

خرج عبد الرزاق عبد الواحد من العراق
المحتل إذ لا مكث له بين القرباء القادمين أو
المصطفين للاحتلال والمتباهين بالمناصب التي
صارتوا بشطونها ولا مكث له بين أدباء

عبد الرزاق قدم في إحدى الأمسيات
ليعرض فصحته، وكل عند من الحاضرين

لم يقد إيمانه بالعراق ولم يتخلّ عن الشعر
سلاحه القديم الجيد الذي قلوب به وسيعلم كل
ما عقده أبناء شعبه ووطنه فكتب عديد
القصائد من طب مكلوم وشعره في الصحف
الثورية حيث يقدم اليوم أن هو شاعر لا
يستطيع النقص إلا في محيط عربي رعم أن
بزيين كلفت أولى عواصم الدنيا التي فحت
له بابها وقبلة لأجاء مع رفيقه عمره

وهي زيارته لثوبن التي يحبها حمل معه
نحس النسخ من -بوانه- شعر في شواطئ
العمارة التي نشره اتحاد الكتاب العرب في
سوريا

لما العمارة هي المدينة الجنوبية
المعروفة ومسطح راس الشاعر التي لا تفترق
ذكرها محبته

والعمارة اليوم شاتها شلى من الجنوب
الأخرى مثل قبضه والبصرة تعاني اختلالاً
مركباً أحد وجوه طغى وهو الأخطر
والآخر امريكي يربطني وهو إلى روال
حما

٢٠

لا يمكن تصوير اختبار الشاعر لسوان
ديوانه شعر في شواطئ العمارة الفاع
بالقوسلاجيا إلا رفاه منه لسوان عمره
الأولى لطولته البعيدة تلك المن الجنوبية
هي ذكره لمبديهي وهم أيضاً ذكره لها

لقد أطلق الشاعر هذا الاسم على ديوانه
ورغم أن قصائده ذهبت أبعد من العمارة
وطرف أكثر من موضوع يحيى الوطن الكبير
العراق وليس ممسطح الراس فقط

بعول

(وأقسم أن الذي اسمع الآن ليس القصدي

لأن ما يتسلل بين المفاصيل

شيء سوى الصمت..

يا لمرأ في شواطئ العمارة

يطلب صقلت محبة رعم أن الشاعر سبق أن
قرأها في أكثر من مدينة عربية بما فيها
تونس وانكر هذا بشكل حاضر صينته التي
أبدعها في أوج الحصار على وطنه، وشبهه
صير شعرايين بصير الجمل الذي يكلل
المحرم المسمى في حملته لحمه ولا قدرة له
على الصراح لقد تحمل الموت البطيء وأسر
على المواصله

فقال عنه الشاعر (صير الشعرايين
صبور أنت يا جمل)

لم يدر أبو حله هكذا بتدني اجلاء عبيد
الروح - أن خاتمة الصبر ستكون اجتياها،
ولي حظه من باعه الوطن قد مهتوا لها
الاجتياح الذي دمر كل شيء، وليس مصالحة
أن حصاره العراق هي الوجهة الأولى للزعاع
والفصوص الذين حملهم الاحتلال معه، دمر
المتصف الوطني والمكتئب العلم واعتزل
العلماء واستند الجماعات لقد صبح المحتلون
والعروء الرافضين على عصا الأشجار
أنفسهم من اللحظة الأولى للاحتلال

كما أنهم جازوا معتبر لخمسة لحداد
تحديدا وللفترة العرفية إحدى كبر طرف
مجدها ما ثابت بعدد هي عاصمه أكبر
امبراطورية بناها العرب المسلمون، ولم
تستمر عسما بنم نصف شمال أبو جعفر
المنصور ومن ثم القصر العباسي قرب
مسامره، ويجري الإلحاح على استبدال اسم
شارع الرشيد لأنه مسمى باسم الطبيعة العظيم
هرون الرشيد وخرج الترامكة من معابر
الزنج ليقتصر من هذا الطبيعة الحربي الذي
أوقف طمعهم لانتلاخ دولة الخلافة المتمرمة
الأطراف

سبح، لم يدر أبو خالد في هذا منحصلا
ومع هذا كله لم يقد إيمانه بوطنه وظلّ له
الحادي والمضي في ذرة المصفاة

إن المحن تكثف معن البشر، وزعم كل
ما نابه ولحق به وهو في مرحلة من عمره
يحتاج فيها إلى الأمل والودود والعيش الكريم

من أين تأتي يحنن الطفولة؟ من أين؟

هذا نص المصطلح الأخير من القصيدة التي حمل الديوان اسمها وللاحظ خط تاريخ كتابتها الذي يثبت الشاعر في حقبتها ١٩٧٤ ولنبعث عن قصيدة العمارة تحديداً هي هذا الديوان سواء سكر اسم هذه القصيدة صريحاً، أو أن مباح القصيدة نصه يحيل عليها

سجد قصيدة "التيالاب جنوبية" مخدجة في مباح الحنين، وتاريخ كتابتها يعود لعام ١٩٩٣، ولكن العمارة حاسره التلميح على عكس القصيدة التي عليها (منداك المطر) التي كتب بعدها وفي عام ١٩٩٦ وفيها العمارة بالاسم

يقول في مطلعها

(كنت طفلاً انام على المصطلح في الصيف
في بيتنا في العمارة)

وتواصل القصيدة أن إلى سكر الحنين والوسط بشكل حاضر في العراق وقيل ظهور الآب التكريف كل النوم بلذ لهم على سطوح البيوت

ويعود للعمارة نصريحاً في قصيدة (وطن) وهذا مطلعها

(مرة قيل لي

لم من دون كل الشجر

تعتقي بالتخويل؟

لم أجد ما أقول

غير أنني تفكرت كيف الفصول

تتعاقب كانت على بيتنا في العمارة)

فانقله شجرة العراق ورمزه وهو البلد الذي يصمم أكثر عذبه بجل في العلم رغم أن عذداً كبيراً من هذا البلد قد أتلعه الحروب والنحلة تنزرد كثيراً في صفات الشعراء الجنوبيين حتى في نوبس (الذي السديني بن صلاح مثلاً) وبعدها كثيراً في قصائد عبد

الرزاق عبد الواحد، فهي مباركة (وهي اليك بجنة السطة) وهي واقعة بكبرياء وهي لا تحلى عن سطحها مع نقب الفصول كما يحصل مع أشجار أخرى عندما يداهم الحريف ويحرقها، وهي جميلة مرهفة وراوية دوماً تصمد حتى أمام الحطش الطويل.

وهي قصيدة "عمر طويلاً" يعود الشاعر إلى متنته (بعد نصف قرن من الغياب) عندما دعي لحضور (ملتقى الإبداع) فيها

والقصيدة من شعر فصيلد الشاعر العمودية وما أذكرها في مسيرته الشعرية وموجد قارئ القصيدة هذه أية مشاعر التاب الشاعر وهو يعود لمدينته بعد نصف قرن، خرج قتي وعاد كهلأ، خرج حلالاً وعاد منكسراً

يقول فيها

(يا ذكريات تصلني عما قان بنا

طفولة لم تزل في سجن سجان

عمر طويلاً لم تعرف طفولتنا

من فرط قهر بنا، أو فرط حرمان).

ثم يسترجع أملاكه لفيها ورفاق طفولة شاركوه حب الوطن وقول الشعر ويقول في القصيدة نصها:

عفو العمارة (أي يوم فرحتنا

أمر فيها بلوجاني وأحزاني

أو قوله

هي الصارة فجر العمر..

وما أزال رضيعاً ثنائي

لكل العمارة لم نمن ابنها الذي لم يعلد حتى عندما غادرها واحترق حبيبته بعد مقلأ، وقد دعاه أديارها ومتفرها ليحسوا به عندما بلغ العلم السبع والسن من عمره

إذ إن المتاعب والمصائب العراقية التي لا تنفد يمرص منها حتى الحجر فكيف بشاعر اختار الوقوف إلى جنب شعبه منذ سنوات الجمره بل والثابته وباله ما ناله من جراء هذا الوقوف؟

ونظراً لهذا الفلارم بين الشاعر وقريبه نجده يحاطبها ويشكر إليها هي عند من قصته التي صمها هذا الذبوان، وهي فصاة موملة ومكلمه، شكرها على سبيل المثال قصيدة "مباركة أنت يا دم بيتي" حيث يطلق العرقون على الوجة اسم "أم البيت" وينادون به بدلاً من (أه البيت) الشائعة استعمالاً والقصيدة كتبها الشاعر بمناسبة مرور سبعة وثلاثين عاماً على زواجهما ومما قلناه فيها

(تبخيل لي لم خالد
فرط ما شمنن عمري تميل
إن قلتي وقلك سارا بطول قتال النخيل
ومباركة أنت يا أم بيتي
عد كل الإصافي
وكل الاغاني
عد كل الدعاء الذي دون صوت
كل يلوح بين الضلوع)
وجاء في المقطع الأخير منها:
(مباركة أم خالد
بشموع ثلاثين علماً ونيف
ودموع ثلاثين علماً ونيف
وكونك جنة باري
وجدة مسلم وسيف)

وبإرفق ومسلل وسيف هي أسماء أجدادها، حتى يصل إلى وصفها في المقطع الأخير نضج:

(فأنت العراق بأبهي معانيه
طبيته
وخصوبته)

وهنا نذكر أن (ميسل) هو الاسم الحديث الذي أطلق على المحافظة كلها ضمن حملة جرت في الثمانينات تشمل بإطلاق شعبية لرحبة لها علاقة بما جرى فوق كل مدينة من مدن العراق صيرت لناصريه (ذي قار) والموصل (نينوى) والحلة (بابل) والعمارة (ميسل) والكرب (واسط) والرمادي (الأنبار) وهكذا، ولكن مراكز المحافظة يجب على اسمائها الأولى ومن هنا يذكر الشاعر ميسل فهو يعني صمياً العمارة وهذا التوضيح مهم لأن القصيدة العمودية الطويلة التي أعادها الشاعر بمناسبة الاحتفاء بأعوامه السبعة والستين تحمل عنوان (يا نجم ميسل) ولتب مساحة العقل هذا يسمع للقصيدة كلها أن من النادر للعرب في أيامنا هذه أن يكتبوا قصيدة مثلها ولمس بميسل أبداً يقول

ميسل... هل قلت شيئاً تغضبني
٥٤١

اخاف من وجعي حيناً ومن
وانت لي وجع أبقي انوء به

منذ ابن علقين حتى لفر الصر
أو قوله

ميسل... رذي لهذا الشيوخ بعض
٥٤٢
مما جرى فيك من ينوءه القصر

٣.

في السنوات الأخيرة لم يذ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يعاثر بعد إلا رفقة قريبه الطبيب المعروف له ذكر الأرواد وكثرت أسره الخاصة، وجاء الأجداد ليجسوا شبيب الأسره ولذا بطول لأم حلة فربته نل نقول (أنا اليوم طيبة لمريض واحد) وتشير بيدها إلى عبد الرزاق الذي ينتمى لما تعرفه

يعود تاريخ كتابة الشاعر لقصيدته هذه لعام ١٩٩٣ كما هو مثبت في حاشيتها

وله في الديوان قصيدة أخرى عمودية من عرره التي عرهما عوانها (يا أم حلد) ومما قلها فيها

(يا أم حلد كم عثرنا

كم عثرنا في مجال؟

كم نال منا الدهر لم

يزن قمرام من الحلال؟

حتى إذا ما عطفنا

بقريت كريمات الخصال

.....

خمسون علماً ما سهت

فيها يعني عن شمالي

واقصادي خمسون علماً

وهي حالية الرجال

لم أخف يوماً والعراق

معرض للاغتتيال

.....

ويظل قلبي للعراق

عروقه مثل الدوالي

متطالفت بالنخل

وسعه حدّ للخبثان

ويظل نجم في العراق

يضيء لي حلك الليالي

لو ألف شعور أسرحت

عجزت لديه أن تلامي

في قصيدته (الموجعة) يصيح (أم حلد) (أم حلد) إن في الأسماء بحري فيها التعبير عند التناول فيصبح حلد جلدواً مثلاً أو بدلي (حلوذي) وفي هذه القصيدة يصل الشاعر إلى نزوه من الحر لم يعرفها فيه وليس هذا بعريب على التقلب المراجعية للشاعر في موجهته للسطا، لنقرأ مطلعها

يذّ كلّ عرره يذّ

كل ما يذّعي وما يذّ

القوافي والجاه والوئذ

والثراء المفهوم والشدّ

أم خلدون، نحن من وجع

ضلعاً عن أخيه يبتدّ

كل أوتغنا مزعزة

فيهاذا تكابر الصمد

ربما كان كله زبدًا

أه لو عاد نكك الزبد

-- --

أم خلدون كلّفني وجمي

وعيني ببعض ما أعدّ

أنا الحري بأن قويتى

نصفها في الرياح يرتد

أنا الحري بأن لي صفاء

فكنت في عكس من فقدوا

ويؤد الكذب أن يريد في إيوان الإنزله
لأن القصيدة عند عبد الرزاق لا فقص فيها،
ميراجله، موجهة ومهما وصل المذبح إلى
أي موقع أو شكل ومهما حقق ابتاعه من
حضور واستشار فله يعرف بأن الحيلة لا بد
أن تصل إلى مسير وحائمه

لعل نواكيرها الكبر والحرص ومأماتها
الأكثر الحبيبة والجمود وصولاً إلى الموت
ولعل قصيدة الشاعر (با شيخ شعري)
التي يرثي بها الجواهري بعد ثلاثة أيام من
وفاته تسرح ضمن قصائد الأنس والحبيبة
والحرب

بول فيها

لا الشعر أبهى، لا الإبداع لا

١٠٩٩

أبكي العراق، أبكي امتي العربا

.....

أبكي الفرائين.. هل تربي

١٠٨١٠٠

بأن أعظم من شئ لها ذمها؟

.....

علمتني كيف أهدى للعراق

١٠٨١٠٠

شعرا، واخشى للعراقيين أن

١٠٨١٠٠

٤٠

رغم حضور الوطن في معظم قصائد هذا
النموذج وفي كل ما مزج به من مأس وفواجع
وانفاس وإبراج كانت قصائد هذا الشاعر
الكثير الصنفه راسده كل ما يجري بعين
الحرص والمحب هنيئ من هني الأحداث
مثل بركلى نر غالبا أو بسوق ماء حيا

أول رغم هذا على الشاعر قصائد
وجدانية ذات نغمة جميل لكنه عرف بقصائده
الوطنية أكثر

ولطفي لا لكثف سرا إلى قلب بأن الشاعر
صالح رهب وعصه بأى جنة، وقد مزج هذه
المهنة من طعونه وبرع فيها ونظر ألى تطلنه
هذه المهنة من مهارة وثقة وروح ليخرج الحلي
في أبهى شكله في مسرحية الشاعر هذه
فتمكنت على قصائده حجاب مساعده بتقلى
العلمين المهرة سواء أكتف قصائد الحب
والوجع أم قصائد الوطن التي يحفظها
الفراتيون

كما أن قصائد الشاعر عن الوطن تختلف
عن بعضها من العجز، إلى الحضور، إلى
الشكوى أو الاستطدام بحجر معين، وأمام
الحلة الأخيرة قد يصل به التمزج حد الرغبة
في المعاصرة هي امزجة الشاعر الأصيل
المنظية التي يصطلي بينها من أقصى العرج
وقدألى إلى أقصى الحينة والانكسار

في النوايا قصيدة دعائها "سلام على
بصاد" مورخه يعلم ١٩٩٦ وقد بلغ الشاعر
فيها حله وجد ن عطية المعاصرة دون السؤال
عن استنها، يعول فيها

كبير على بخاذلني اعافها

واني على لعني لديها اخافها

كبير عليها بعدما شب مفترقي

وجئت عروى القلب حتى

١٠٨١٠٠

جفت دمك أو جفت منديك

.....

والآن... ما قد قطعنا الشوط يا
وذهونا كله يشقى تنقيك.
فلا تعلب دموعاً أنت صاحبه
يا طالما جريها حتى أتيناك
هذي دموع الرضا والحب يا وطني
عوتها دائماً كانت قلديك
يا كل ما للعراقيين من شرف
متى مجاهديننا تلقى مجاهديك

وهذه القصيدة أيضاً نبعثاً أمام إشكالية
الشاعر مع الوطن، كقضايا إشكالية العشق
والمعشوق في امتداد زمن العشق.

ولم ينس الشاعر فصلته المربدية التي
كما ذكرنا كل مهرجاني المزد بهتج بها
فانرج في هذا الشبون فصلت مزب أعوام
١٩٩٦ - ١٩٩٧ - ١٩٩٨ وكل الشاعر في
السنوات الأخيرة وكأنه قد عاد لما بدأه في
ديوانه الميكر "طبية" في مسرحه القصيدة
ويذكر هذا أن له تجربة شعبة في الأهمية
صمن جلاب المزمج الشعرية المحنونة في
وطن العربي ممثلة مسرحية "الهرم
أرباعي" هذه الملاحظة لا بد منها لمن يعرف
قصيدته المربدية لعام ١٩٩٦ والمعنونة "من
أي جراح الأرض منتشرب يا عطشي" ومما
الحصل مخيم عليها

(أيها العرب التاكويون

بأن المتون

تترصدكم واحداً واحداً

في ديارهم الخائفة)

ويقول:

تنبت للسبعين شظن نهرها

وامواجه في الليل كيف

١٥٦-١٥٧

ويقول.

تنبت ارجاعي ومصري فصادي

وأيام يقني كل نفس كفافها

وأيام اهلي يملأ لثيوت درهم

حياءً ويردهم حياءً جفافها

فلم ار في بغداد مهما تلبت

مواجهها عوناً يهون انزافها

فماذا جرى للأرض حتى تلبت

بحيث استوت وديانها

١٥٨-١٥٩

وملأ جرى للأرض كلفت

١٦٠-١٦١

فهائت غولها ودقت طرقلها

حتى يقول

فمر نسفة طافت عليها بغير ما

شراح به لامي فزادي طوافها

وها أنا في السبعين قزع

١٦٢-١٦٣

كبير على بغداد أتى أعطفها

لا تدري ما السبب، لكن القصيدة لا تهجو
بل تعاتب وهي قد تلقها بل وكبر بلوها أيضاً
وهي النيوان قصيدة تحمل اسم "والان
هقد طعنا الشوط يا وطني" لعل الشاعر عمد
أن لا يدرج تاريخ كتابتها أو أنه قد فاتته تلك
والقصيدة من عمديات الشاعر التي برع
فيها.

الآن يا وطني أركنت قنديك

(ومابقي اسأل):

من اين تأتي القصيدة؟

من فجيعتنا في فلسطين؟

ام من تشبثنا في البلاد البعيدة؟

ولعمرك ما ضلّت يا وطني

بل نفوس الرجال واخلاقهم ضقت

حتى غوينا نفقُص عن ايما سبب

لنلجأ إلى أي أرض جديدة

يا بلادي التي أصبحت

وهي بين بينها وحيدة)

وأجسي وقد أخذتني هذه القصيدة معها

إذ إنها

قصيدة نبوءة وأيمت قصيدة تقديم الحالة

العراقية، ووجدت لي لا بد من تقديم مقاطع
أخرى منها:

(إن أقول العراق

لأن جريمته لا تطاق

لأن يد العالم الآن مظلولة

صرخة فحق مشلولة

ولذا، فللعراق مدفن على نومه الآن

بالاتفاق)

وتصل القصيدة ذروتها بقول الشاعر:

(حسنًا

ستقبض أمريكا نعمًا بالنقط

ولن تنجح

وتقبض عزتنا وكرامتنا بالخيز

ولن نسمح

وسترفض يا عنوان كرامتنا

فن نوطا أو نجرح

يا علمًا لن نسلّمه للريح

ولو كنّ عراقِي ينجح)

هصادك ساحة من شعر وطني ما زال

على أيمانه بوطنه وصنّه رغم أن الاحتلال

بعرش دينائه ومازجه وعصاهه على هذا

الوطن من الجبل إلى سط العرب



قراءة في قصص الع (٤٥١) دد

محمد باقر محمد

والتحيز، أي لجهة التشويق، وعليه فإن "الجزء" نجحنا - بداية - إلى جسم بوسع به نصف ظهر، أو إلى جسم سائل كلفاء في عمله أخرى، هيما نجحنا بفرد "الجزء" إلى الصك من الأجسام والبلاء، فإن جزء هو ذلك الذي طالعنا به "هناك هاتين باب"، ولماذا هو جزئي، وما هي طبيعة الجسم الذي نصصه، إلا نذهب بنا هذه التساولات نحو نجاح الفاعل في تحيز العنوان "ثم ألم يكن منه حيلاب أخرى، فصل مثلاً؟

وقد يبدو الوقوف بالإطروحي مهمة بلغة الصعوبة، إلى لم تكن في حكم المسحيل، ذلك فإن القصص تترك لمخيلة القصة المحورية السلي، وراح ينتج سيقاتها بدف، إن الذائرة التشرية تنطلي إلى الالف التفاصيل في اللحظة الواحدة، ومع ذلك سحارل للمس السيلاب الرئيسة التي أشعل عليها، عليه ريمًا وجدنا صلتنا في استعانة حياقه لأروحية مع عصام، لتحيل في المرنك، أو المكسر في علاقته معها، وماهو يترجم على أنه التي شجعت على هذه الرغبة، ما يبرز كتابة هذا المحور، ففروس يور بل ليس نمة مشكلة هيما إذا أحب سائنا ماثنا وبرج، المشكلة - إن - تكس في الأ يحب سائنا ماثنا، ومع ذلك يقدم على الأروح منها؟

أربع عشرة قصته هي حصاد المند أربعمئة وواحد وخمسين من الموقف الأدبي، هي نظائره قصصه إنرا فما الذي يكرز الولوف عليه هي هكذا بظاهرة ما هي الخطوط الرئيسة للتأثر وملامح في التجزب المختلفة التي حملتها قصص العدا وهل يمكن هذه العزم من اصماد بعد البلاء، لتنتقل من حلقه حكم للهمه إلى هامة معنفة نصامي النص الإبداع، وذلك باستبيل الإراء من داخل تلك النصوص، بعيداً عن النصوص الشيعه، سحاله على، وسحقه قول النوحدي "ما اصعب العول على العول"، بعد أن لوكد - ثابته - أن ما يقوم به إلى هو لا قراءة محمله من فراء لا حصر لها، قد لا يباتي لها هي اجتماعها إلى تستعد صبره طوبله قطعها فاصو ده العدا

* التحيز الحزبي.

إنما أن يقوم بكتابة حن، إنما تسمى إلى توريث المشاهد في لعيه مصورة، هنف إلى اغواء فراءه المس، مؤمنين لك ينشئ الواسل، ولا نك نال للحوي يور هي هذه العوايه، ربما لأنه ينهض بوظيفه تمييزيه ومعرفة، ينشئ عن تلك الصلعه التي تعرضها ببه ويزر المثر لمصلحة الإنحاء

من الزوجة. هل ستزوح بيل أن تنظر حروجه من السجن؟ من السجل، وحتى من القاتل

والإرا كرف لاسلوب القصر أن يهيم بها نغم؟ إن أحد لا يستطيع الإحاطة بالكيفية التي تداعي فيها عناصر من مثل الحنكة والحوار والقدرة في سجع قصصي، لكن القيصير هي المثر متفوقا على لمثلي شيء من تعبير واليك القصر، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن القاص عند أي ما ينسب المونتاج المتجند، وتلك بالاكاء على الكيك السينمائي، أي أنه فلم يساه مسرات هذه منرجطة توارى مع بعضها

ولكي يذهب بعيدا في العالم الداخلي لبطله، لجأ إلى صميم المتكلم، لركا كركبه للتداعي الحر على شانه السحلية، لوصفها - من ثم - إلى مسارات إن عند الله - لاخطا - لطيف الدلالي الواسع للامس - سجد ملاده في الحرب الحجري للطمع، عبث أن حرج من منزله على إثر مشاده مع زوجته، هل ينير الجرب إلى حله يكوون نحو الرحم مثلا؟ وإذا كئي طمنا حجار جسما قابسا وصلبا ليكوون شبيه رحم الأم الداعي؟ لأنه يكره اليوم الذي ولد فيه كب جاء على لسفاه؟ ثم هل تشكل القطعة معدلا للفعال العميقة في النص البشري، هناك حيث لا سلطان للأحزاب عليها؟ لهذا راحت تسكو الهشاشه، وبنت حصارها أبلة للصعوط؟

أما في الأسفل على الرمن، فإن القاص سيمتد إلى سحر التلغ في كل سباق، أي إلى رمن هيربتي، بد أن تعدد المسرات سيقيم بكسر إيعاعه مزه نلو الأخرى، ليعتبد إلى المربع الأول في كل مرة، فلا يحسن المأوى، بأي ريلة

أما المحور الثاني فيذهب بنا جهة السبسي دي الكفة الباهظة، لوصفها على اعتب أي بك علفاني، حيث سوسن عصا الراعي للعلاقة بين الحاكم / الراعي، والمحكوم / الرعيه منتهله في صورة قطع من الأحلام بصب " ميشيل فوكو " علاقة بوم على الأسفل لا السفل

وتحصر المدينة كحاصر للحدث، إنها مدينة مندورة للأوهام لا الأحلام، ولذلك فإن أناسها يتطرون البحث علامات ورسائل وبشراب، بسوطهم اللسة للسوده، ومع ذلك فهم يحدون الوهت للتأمل، فيكتفون بلا حنفا

ثم يحصر مازيا كمحور رئيس، أنها حبه القديم المتلوم - طمنا - بحكم المجتمع الذي يعيب هكذا علاقات، أو السبي الذي يوصفها بحسن الأم، فلا ينبغي له إلا استعاده ذكرياته التي جمعها معا - كذا ططير، لتزوح مازيا على شكل مهر يرد السماء لأول مرة حينا، أو على شكل سحبه، وربما كسماء هابطه في حصن الأحياى وقد جعل له وهي في طوبفها إلى المدرسه، حيث الصغر ورواحه المقامر والجبر إلى الصلدة

و قد يسمى السويين الكثير، بد أن ذكريات السج تطل وتسا لا يزول، لذا سيشكل الجرب الصماء للوراثه محورا حر، هناك حيث ينفذ السجيب التواصل مع البشر، ويحول حتى الفز المفر إلى صندوق إلا يكسر ها الفز بحرفته حاجر الصمت المسمى، ثم إن الطمنا أساسا لا يكفه، هل سيقصص إن ترك شيئا منه لصديقه الجديد؟ وهل تمه صير إدا لجأ هذا الصديق إلى حدانه؟

هذا كله في مناخ كنوسي، حتى كل الذاكرة مكتظة بالتأمل، أو بالحواف الخوف من الأب من الإح الأكثر على إثر كسر من أمليته أو أكثر، من الشرطي ورجل الأم،

المحلة الأخيرة من رحلتها

هناك، في طفولة أبحث الأم ترسم صورة المكل قبل الروح حجرة حجرة، وبيناً بيتاً، ومسلماً مسلماً، كل الكثير من الأهل يلقون عليها التحية إلى أن وصلا إلى دارها، وبسبب الرأى كما وضعها الأم بماء، ثم سقوا الجوز للترحيب بهما، كل أبوه قد أودع صكوك ملكته عند جربهم لم الذهب، وأوصى ابنه بالسرداها، وجاءت أم الذهب محملة بضوايقها، فاستعدت تلك الصكوك، بد أن صورة تلك المرأة السبعة مسطلي في بله طويلاً، لأنها هي الأيام نمسي من غير أن نمسي فاصيل لقائه بها، أو ينظره حينه الجوف إلى تلك الأرض التي عنكها

إن العمل الفني بشكل كتبه مسليكة، يستمد معناه من اشتراك عناصره المكونة في تفاعلها الوظيفي، ومن ثم فلا بد من ألوهة على كل نصيل، بما هو عكبه، لتتمكن من إكتناه العمل، على أن يصح في الحسب أننا عاجزون عن التحليل الجازم له، ربما لأننا نتعامل معه كمثل توصيفي، فهل شككت العنصر المكونة داخل النص نقطة تقاطع؟

في السعد بحير " الساجسي " صمير المتكلم، في أهله إلى الحديث من املاط القص، فهل ساعبت به العاصم مع هذا الأملوب؟ لقد عمد القاص استكمالاً للتفصيل إلى التفطيع الفني المتسلسل من المومناج السيميائي، وبشكل التفطيع مستوى متفكاً في التوليف، الذي يرى فيه الشكليات الروس جدر الجملي في العمل الفني، وأنه، بد أن يجب أن نعلم بأن ليس شيء فني في أي عمل نحنكم إلى الإبداع، لأنها أنت منصف في حقه المجلي، وبشكل عدا عليه، فإذا استعرضنا مهام التفطيع وجدنا بأنها تتلخص في ثلاث، الأولى تقوم على مد المبدأ على المثل، وبشكل كمر رجة السرد، ولذا فهو يوم على التعظيم والتعجيز في الأجزاء بقصد صخ نوير دراسي في المس، أما الثالثة فتقوم على حل إشكالية الزمن، فهذا عن الصمد موصوع

ههنا مباشرة حيث لا تراه، بيد أن العاصم يشغل أحياناً بالجمالي أيضاً كما في " كسر يرتك السماء لأول مرة " أو " نلقه حول حصره، فتبدو كسماء هائلة غير قبالاً " وإذا كل شيء استعاضه أحياناً بغير النسق في هذا هص يسمح به، ثم إنها - أي لغة النص - تنقسم بحصور نمسي بسجل للعاصم، فهي تقدم زلحجهم تزدد، وسلم أو حلف بها لحالة العاصم، هذا إلى جانب حصورها الواقعي

وهي الفجوديم بهرع للعاصم إلى المجاز، هيك بطله، ويكر للمولو - على طريقة الواقعية المجرية - ثم يلد بانيه، ولكنه، مما هي - لالات الولادة - لم تنس إلى الجذب، ولماذا أهتم عند لله بالمولو - الثالث ههنا - لأنه جاء هذه المرأة أننى جميلة، ثم ألا يعكس اهتمامه هه بالمولوة طوره إلى الأشياء كصنع العاصم - حتى - من غير أن يصعد؟ سمو لغاه بمرعة لن، فجمعها عن الإنظار، حتى إذا تم السجل، أمر حبيبه مريباً - لاحظوا التماهي - وربط لها للحل بين الزمره، لنظر من فوق، مما هو يعني لها " سمر قمر نجوم "؟

هكذا - إن - بختم " هلم فائق ديب - صته بالمدن، الذي يواجر على المعقول ليهزنا ويصنمنا في أحواله الاجتماعية والثقافية والفلسفية

* عوده إلى الفردوس *

بقي قصته " عوده إلى الفردوس " لـ " حليل السيلسي " على ريلر نطله إلى بلننه فلقليه برفعة والته، عتب أن طوحت بهما رباح الترحال بعيداً عنها لخمسة عشرة سنة، كفت إسرائيل هه أكرهت الكثيرين على الخروج عن مزارعهم وقراهم وبلداتهم، ولذلك راحت تذكرة الأم بسند معاصيل المكل، لتزهد الطريق شراً شيراً، وعندما اطلب عليهم جبل فارس، حك له كيف قاتل أبوه وجده لأكثر من سبعين تلك الجبال، ثم مرت بهما الدرب على طولكرم، ههنا شككت فلقليه

نفسه، فأتخذ حبيبته بالارتجاع إلى تلك الأرض، التي حباها الفلمسطينيون في شعبك القلب على أمل العودة إليها يوماً، وبذلك نجح القلب فله مدته ومعه، لكنه لا تكفي لتحويل العمل إلى بوره عجيز تكشف وسيراً

* سلمى

وسلمى هذه هي الشخصية المحورية في قصته "سلمى محمود طه" الموسومة باسمها، من هي سلمى؟ وب هي حكايتها؟ هل تنة دلالات وراء اختيار هذا الاسم بالذات؟ وهل هناك خلط بينها وبين مائلا لروسية، ما يثير التكهيد عنها؟ أسئلة كثيرة - لا شك - تضيئ نجاح القاص في جناح عنوان يحرسنا على قراءه المتني جهف معرفة المرامي الكلمة خلفه، والتأمل - من ثم - في المني والمحي، وتجري العلاقة العسوية بينهما، بتفكير النص إلى وحدته الرئيسة، والطر في كل واحد منها على حدة، ثم السطر فيها وهي مترجمة في سياقها، للوقوف بعلاقة كل منها بما قبل وما بعد.

القصته تدور حول فتاة تفتت أباهها وهي طلة، لقد كتبت حرة العنود في الأسرة، كن أنقارها قد بروجوا، ونعروها في مترجبات الحياة، ولتلك حملت عبء أمها المريضة، لتتسي أحلامها عن الصبي الذي رأت به أنوار عز سمينة، كتبت العنود منسجته بالحياة فتألمت طويلاً، وعندما رجعت كتبت العنود القزرة في يد سلمى تطل بكها قد تحطت لفق الشباب، وهي انصاع عائلتي تفرز أن تقيم عند أحوبها الثلاثة بشكل دوري حتى لا يبقو وحيداً، فوقع اختيارها على شقيقها الأكبر بدانيه، لكن حادثة غريبة وقعت أمام عينيها دفعت إلى مزاجه فرأها، من شرفة منزل أحبها رأت عجوراً ولكنه نفس حرايه، وتنادي على أيتها ومها الذين نوب منذ زمن طويلاً، ولما عرف بأن العنود كتبت تقيم بيد شقيقها، بد أنهم لم يحسوا ممانتها، ف راحت

المرأة؟ وإلى أي حد استمر القاص تلك الشخصية؟

إن قراءة متقنة للنص منبئ بجلاء أن ليس ثمة سرد فيه، وإن القاص لم يلجأ إلى التدرج والتأخير لمنصحه لتسويق، أبعد عن أنه لجأ إلى رمان هيرولتي، من غير أن يتفكر في اعطاه من بسق التعقيب، وبدد يكون قد أجهز على المبررات التي تقفه إلى القاص، إلا أن نظراً إلى هذا السطوع - جاوراً - على أنه يقوم بدور منحرف للقاص!

مما لعله هي سول إلى القاص، يذ أنها لم تنج من الأساق القيدية المألوفة، فهل يعود العيب إلى أن رحله العودة تقوم على التحليل أي أننا كنا أمام واقع بصي لم يرد إلى روح المرجع الواقعي، ولذلك فرصت تلك الانساق نصها على القاص، مطه من رفاهه القاص، فافتقدتها الكثير من القها؟ ومهما كتبت الأسباب في "الفلسفي" لم يلق بالحمل في خلف ظهره مماناً، بل استعمل على المصنعي الأجزاء والطلال حقا، كما في "وتحلو الكلام حتى يصبح له طعم اللور والسكر" أو "فانهمرت في أحلي الكلمات بروجاً ومطرًا" أصافه إلى أنه وضع الاقتصاد اللغوي نصب عينيه، حتى لا يقع في مطب الفراق!

وعطفاً على ذاكرة المكنن التي جاهد على أمل الشخصية المحورية حياً، وعلى لساني أمه عالياً، فأتنا سوهم إلى القاص أكلت من يده فرصة ذهنية للانفعال على مهادته، بشكل يرمي به من مجرد حلس بين الأحداث إلى مساء قصصي يتسع حصان شعوصه، ويصف معهم على قدم المساواة كيطر، بل أننا برغم بأن الانفعال عليه لاكسانه حصوراً محرباً كل في حدود الإمكان، إذ إن الانكاس على ميتولوجيا المكنن واسطوره كل ميخضه في هذا الجانب

وما هو "الفلسفي" في الحواصم يسترجع تلك الأهم التي قصاها بطله هناك، فلفراً بنا هو الزماني، ليستعيد الملاء صورة أم الذهب، تلك المرأة الاستثنائية التي لا

يُحَدِّثُ رُؤْيَا الْعِلْمِ أَبْصَا، وَلِذَلِكَ نَبِيْلُ الْفُجُورِ
بَيْنَ الْقَصِيْدِيْنَ ١

وَلَا تَنْسَوِي الْمَرْيَ بِحَدِّ الطَّالِعِ
الْقِيَّ لِلْقَصَّةِ، فَلَدَ مَسْجَعِي مَنَّا هِيَ بَقِيَّتَا، تَسِيلُ
سِيلَانَهُ مِنَ الْمَاصِي بِحَوِ الْحَصْرِ وَالْمَسْجِلِ،
مَنْ عَرِ انْ يَتَفَكَّرَ الْفَاصِ فِي اعْتَقَهُ مِنْ سَقِ
الْمُنَاقِبِ ٢

مَنَّا لَعْنَهُ هِيَ بِمَعْلٍ إِلَى التَّعْبِيرِي، أَتَهَا لَا
تَسْمَلُ بِالْجَمَالِي كَلْبَهُ، وَ هِيَ الْوَقْفُ دَانَهُ لَا
تَهْمِلُ هَذَا الْجَمَالِي بِشَكْلِ كَلَمٍ، وَعَلَيْهِ هِيَ لَا
تَنْتَمِي فِي قَتْلٍ الَّذِي يَرَى مَقْتَلُ الْقَصَّةِ هِيَ
شَاعَرَتَهَا، ذَلِكَ قَتْلُ الَّذِي رَفَعَ لَوَاهُ الدَّ
"هَذَا مَرْعِي"، يَدُ أَتَهَا لَا تَسْمَلُ بِالْمَرْعِي
نَمَلًا، لِنَصْفِهَا فِي النَّيَّارِ شَتَا، الَّذِي لَدَى
بِهِ الْبَقْدُ "وَهِيَ حِمَاة"، فِي مَطْلَعِ السَّجِيْفِ
مَنْ لَعْنُ الْمَاصِي، حَتَّى طَلَبَ بِمَ يُشْبِه
الْقَصَّةَ الْقَصِيْدَةَ، لَهَا سَمْعُهُ بِمَعْنَى
الْأَوَّلِي الْحَلَمُ بِالْقَدْرِ، أَلَا أَتَى لَنْ ثَنَاتِي أَجْزَأُ
الْجَدِبِ فِي الْمُنْكَرِ مِنْ سِيْقَاتٍ أَوْ عِلَاقَاتٍ، أَوْ
فِي الْحَتِّ وَالْثَوْبِ وَالْإِسْتِفَاقِ ٣

وَفِي الْحَوَائِثِ يَهْبُ "الطَّه" بِمَا نَحْوِ
نَهَائِهِ هَذِهِ، حَاطِلُ أَنْ يَجْمَعَ هِيََا الْبَدَاةُ إِلَى
الْقَبَاةِ، لَكُنْهَا حَلَّتْ مِنَ الْمَهْضِ الَّذِي يَتَوَهَّرُ
عَلَى لَحْظَةِ الْكُثْفِ وَالنَّوْبِ، رَيْبًا لَا بَ الصَّغَةِ
تَوَسَّعَتْ خَطَا الْعَكْلَافَةِ بِحَدُونِ ٤

* غُرْفَتِي الْحَدِيدَةِ .

فِي "غُرْفَتِي الْحَدِيدَةِ" بَاتِي "عَبْدُ الْعَمَلِ
حَمَلَةً" عَلَى حَدِّثٍ بَسِيطٍ، فَلَدَ أَصْدَرْتُ
رُوحَهُ لِنُصْفَتِي الْحَوَرِيَّةِ فِي النِّصْرِ وَأَوْلَادِهِ
هَوَارًا عَجَزَ قَابِلٌ لِلْإِسْتِنَافِ، بِقَصِي بَقْلَهُ إِلَى
عُرْفَةٍ جَدِيدَةٍ كَانَتْ فِي بَيْتِ مَوْحَرًا، وَعَلَى
الرَّغْمِ مِنْ اقْرَارِهِ بِكُنْهَا مَسَلَهُ لَهُ، إِلَّا أَنْ قَلْبَهُ
طَلَعَ مَعَ الْعُرْفَةِ الْقَدِيمَةِ، الَّتِي بَنَاهَا حَجَرًا
بِحَجَرٍ، وَاشْرَفَ عَلَى "دَقِ الْفَصِيلَاتِ هِيََا،
حَتَّى أَتَى مَا يَرَالُ يَتَذَكَّرُ أَسْمَاءَ الْعَامِلِينَ الَّذِي
أَسْمَوْا فِي إِجْلَاهَا، ثُمَّ إِتَهَا بِحَكْمِ الرَّمْسِ نَصَمَ

نَعَصَدَ الْمَكْلَ الدَّاهِيَةَ الَّذِي اخْتَصَمَهَا كَلَمًا
وَجَدَتْ سَبِيلًا إِلَى الْخُرُوجِ، لَمَّا عَرَفَتْ حِكَايَةَ
الْحَجُورِ - أَنْ - اسْتَعْرِ رَيْبَهَا عَلَى مَعَادَرَةِ
مَنْزِلٍ شَاعِبِهَا، لَتَعْمَلُ كَشْرَفَهُ فِي رَأْسِ الْمَسْبِي،
وَلَمْ يَسْجِبْ إِلَّا لَهَافَ التَّحْقِيقِ وَرُوحَهُ عَلَيْهَا
بِالْبَهَاءِ عَكِبَ بَيْنَ الْفَاصِ عَمَلُهُ الْقَصَصِيَّةِ
لِنَهْضِ بِالْفِكَرَةِ ٥

بَعْدَهُ ثَقِيَّةٌ لِلنِّصْرِ لِحَاطِطٍ بَيْنَ "الطَّه"
لَجَأَ إِلَى اسْتِلْوَاقِ الْمَرْدِ وَمَسَاطِلَةِ الْعَمَلِ الْمَاصِي،
الَّذِي رَحِلًا إِلَى مَسِيرِ الْعَلَبِ لِنَهْزِهِ "هُوَ
وَيَوْفُ الْكَثِيرِ بِكُلِّ وَصْفِ اسْمُوَيْهِ بِالْمَرْدِ
هُوَ مِنْهُ، فِي الْوَقْفِ الَّذِي بِشَكْلِ هَذَا الْمَرْدِ هِيَ
الْإِنْسَانُ لِلْمَسْتَوِيَّاتِ الْمُتَحَدَّةِ لِلْعَمَلِ الْقَصِي، ثُمَّ
أَنَّ الْإِسْلَامِيَّةَ الْآخَرَى الْمَوْسُومَةَ بِالْحَدَثِ الَّذِي هِيَ
الْآخَرَى مَسْجُودِي عَلَى الْفَرْجِ - وَلَكِنْ عَلَى
طَرَفِهَا، بِهَذَا الْمَعْنَى فَلَا الْمَرْدُ لَمْ يَسْتَعِدْ
مَهَامَهُ بَعْدَ، ذَلِكَ أَنَّهُ مَا يَرَالُ يَحْتَلُّ مَكْنَهُ إِلَى
جَانِبِ تِلْكَ الْإِسْلَامِيَّةِ، وَعَلَيْهِ سَيَسَامِلُ
الْكُثُورُ أَنْ تَكْمُلَ الْمُعْصِلَةُ أَنْ ٦ أَنْ الْمَرْدَ
هُوَ أَدَاةُ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي الْفَضْرِ، لَكِنَّهُ
الْيَوْمَ نَجَارُ مَعَ اسْمَالِيَّةٍ أُخْرَى، مَا يَعْطِي
الْقَاصِرِينَ الْحَقَّ فِي الْإِسْتِحْلَاقِ عَلَيْهَا جَمِيعًا، عَلَى
وَصْعِ الْمَعْلَةِ فِي حَقِّهِ الْوَاجِبِ أَبْصَا، نَبَذَ أَنْ
الْبَعْضُ جَمَلُ حُجْرَتِهِ وَهِيَ عَلَى هَذَا الْإِسْلَامِيَّةِ،
وَفِي هَذِهِ الْحَالَةِ فَطَرَ بَرْعًا بَيْنَ تَنَبُّهُ مُشْكَلَةٍ،
لَكِنَّهُ سَجَلِيًّا - فِي الْمَجْنُونِ - إِلَى رُوبِهِ
تَقْطِيبِيَّةً أَبْصَا، وَفِي مَعْرِضِ الْوَصْفِ يَحْكُمُنَا
الْإِسْتِشْهَادُ بِمَعْلٍ نَشْرَهُ الْكُثُورَ "بِرَأْسِ بَرَكِ
هِنْدِي" مَوْحَرًا فِي الْأَسْتَوْعَادِ الْأَدَبِيِّ، وَجَاءَ هِيَ
عَلَى مَقَابِرَةِ الْقَصِيْدِيْنَ كُلِّ الشَّاعِرِ الْمَعْرُوفِ
"مَسْجُودِي سَكَاةً" فَدَسَّهَا عَلَى سَاعِدِ،
لِأَوَّلِي تَنْتَمِي فِي شَعْرِ التَّعْبِيلَةِ، وَالْآخِيَةِ
مَسْجُودِي فِي خَافَةِ قَصِيدَةِ الْفَرْجِ، وَفِي
الْقَصِيْدِيْنَ جَاءَ الشَّاعِرُ عَلَى الْمَعْرَبَاتِ رَحْنَهَا
الْظُّورَ، مَاهِيَةِ الشَّعْرِ، وَبَرَّ الشَّاعِرَ "بَيْنَ أَنْ
فُجُورِي تِلْكَ الْمَعْرَبَاتِ أَجْلَفَ فِي الْقَصِيْدِيْنَ،
وَفِي حُجْرَتِي الْإِسْلَامِيَّةِ يُشِيرُ "الْهِنْدِي"
بِحَصْفِهِ إِلَى أَنْ السَّبَبَ يَكُنْ فِي بَيْنِ قَشِكَلٍ
لَيْسَ مَجْزُؤًا يَكْمُلُ الْعَمَلُ الْقَصِي، عَلَى أَنَّهُ

الذرائع هي المناسبات

وبالوقوف على لغة الفاضل سلاحظ بأنها جاءت على الوصفي حياداً، كما في "هائلة كقول الفصح أوائل السيف، واسعة كبحر بلا شطآن، مريحة كقش بلوعة في عزل الفصائد الماجنة"، إلا أنها راحت تدعو إلى التمييز مع إيصالها في الفصح، فحدثت نميل إلى الاقتصاد تمكينا مع حدثها، وتحدثت دلالاتها، فحدثت بمنها نحو تلك الدلالات من غير نكر، بد أنها لم ترق إلى الإشعاع بالجديد من السيف والفتنكر، ثم إلى لمنس محفريات العصر سيكون صعباً، لأن الحدث في العصة يحدث على التكر، والتكر يحيل إلى حدث داخلي^١

لقد وصف الفاضل بالمثل طويلاً، وفار بين المكس، ثم حاول أن يصيب اليهم حصراً نصياً، إلا أنه ظل في أسلوبه لتجديد وصفاً، فلم يرق به إلى مستوى الفصاء القصصي، فيما حاله بوق غير قليل في تناولها للضميم، وذلك حين لونه بتكريره، واصف فيه من روحه الكثير، ولو أنه نجح في كليهما، لكان الحديث عن المثل في مقام آخر^٢

ثم ما هو الفاضل بوقوف بقصته عدد حد معين، فهل انتم على تلك لاقباعه بأنه يؤسس لنهاية ناجحة لنصه، أم أنه عجز عن الهبة لتشكل المطلوب، فحدثه كبراً انقوا؟ بد يصيب الإقرار بأن الحد الذي توقف عنده بشكل حاقه بالمعنى الذهني للكلمة، ولا يمكن تصنيها في حقه التهاويل المعقولة، تلك التهاويل التي سمعت بعد الفراء رثماً، ولهذا سميح السهول الذي يذوق على المعوق والصائد، لكننا لن نجرز على الإذعاء بأن معولة الفص - على تلك - لم تصل

* البلوغة

والبلوغة لا تحيل إلى القدرة على

الاف الذكريات، إن الملوغة بين العرفين موضوعاً سرخج - من كل بد - كفة العرفة الجنبه بذلونها الصلطة، وتزنيها، وانفعتها التي تطل على بحة الدار، بأفك عن أشعه الشمس التي لا تخرحها صباح مساء، ولكن هل سيقى شجة الملوغة على حالها إن اصفا إلى العرفة القديمة ذكرياته لمتعة، المحفورة برعاف الطلاء؟ قد يكون عرفة موضوعه، وقد تفتقر إلى التهور، لكنه بروج هبها، وهبها أنجب أولاده من نواهدا انحطت زغروب الفرح باب يوم، وهي عنصها ذرف الدموع قبل سيقض له في بحر تكرب جنبه في عرفة الحالية^٣، وفي هي روحه تطل عليه الدرة بأعديتها عن مفازكه هبها، منقلة بلوم مع ابها المثل، والتفرع للحياد

هكذا يس، وباحصر بمنزلة الفاضل بأن الأسفل هو ما اعتاده، أنه ابن الألفه التي تنطق عن العشرة، وأنه عدو للحدث الذي يجهله، قد يكون المنس بسيطاً، وربما يكون قد هسل السهل من المعاني، إلا أنه - إلى ذلك - تمكن من اجزاع السهل الممنوع، فهو على بساطته عميق عمق الحبة ولكن - وفي الجانب الآخر - ليس هذا الأسفل هو ذاته الذي ارتاد المجاهل مسكواً ليهبه الاكتشاف والتجريب^٤، ألم يفرع لاحطار في رحله نحو الجديد، يؤسس لمساره التطوري الطويل^٥، إلا بسطوي كل فكره على شيء من بقصتها على المستوى الطسفي^٦

بما في السعيد، حين امام مسير فننكلم مرة ثانية، ما يحيلنا إلى الأساليب الحديثة، وعلى الرغم من أن الموروث الداخلي يسمح بشيء من الاستطراء، إلا أن الفاضل يحيل إلى الاقتصاد في الحدث، وذلك بأعمال قنوق الحذف والاصطفاء، حذف ما وراء عرصاً حارفاً عن الموضوع نفسه، واصطفاه ما وراء جوهرية، وبذا كل الرمن نمجمله قد جاء هربانياً، إلا أنه في التفصيل لجأ إلى التذمير والتأخير، ما أتاح له الانشغال على زمن متكرر، إلى جانب صبح المرید من الصراع

الأطفال، فإنه يستحضر أدناه المحكمة إلى منطق الحاضر، ما ينكرها بقوله "جيرى حليل جيرى" فتى ذهب إلى بن كل طفل يطوي في سجلته على عالم خاص يصعب اكتشافه، والحزري في أعماقه الضمنية، ما إذا تعاملنا معه على أنه نص مكتوب للكل، فإن معوله العمل يستلزم على الفاعل، بحيث عن نعت النجدة، فهل إن الفاعل المكتوب على اسمه الحلم للاستلزام؟ أم أنه قد أن يقدم نصاً مسجلاً عن الطفولة؟

لقد اشتمل قد "شعر" على لغة النصّ بيميز وتوه، فجاء أكثره على التمييز المنفصل، ولكي ينأى بصره عن التفرق من سلس عليه نوعاً من الاقتصاد اللغوي، فتوهرت على نعه في الدلالة، ثم أنه حاول التوفيق بين منطق الموضوع، وبخاصة في المصطلح التي نصبت حوراً على لسان الطفل، إذ عمد إلى التصريح المبسط ربما لأنه حرص على التعويض من ارتباك الأصوات الثلاثة "الأب، الأم، الطفل" للسرد المجهول نكر المجهول.

وعلى الرغم من بساطة المبني، فإن القصص نجح في اجترار - بهلولة غير متوقعة، هاجماً باحتكام ينتمي إلى المستوى التعبيلي السهول والمفرد، فهل نجح "جميل سلوم شعر" في عتد إلى طفولته، وهل حقق النصّ السهول، التي بشكل الشق الثاني من وطيفه التي إلى جانب المعرفة بحسب "هوراس"؟

* عندما بدأت أطيّر

ينطلق الخطاب الأنثوي في مسوونين على الأغلب، الأول صراع يتشكي ظلم رهيوم العمر، وبكاد يُشكل معظم هذا الخطاب، وقتاني منه مع الرجل يبتد علاقه حب يحنى بها، علاقه حوم على المساواة، منسجاً تكراراً المتطوّر الموضحة لتفصيل العلاقة بين الذكر والأنثى، والتي تحول إلى الإنثال، أي إلى مفهوم الطاعة، على أن الأصعب نهضاً إلى التفكير بها - أي الأنثى -

التحمل، أو إلى أن الكول قد طهر بعد صبر، كما قد يبتدل إلى الدهر، يد أن التفكير هرباً كغلبة أيضاً قد لا يحظر في الليل، ثم أن البعض عب العواصف قد يتماثل عما إذا كل النص مكتوباً للصغار، على الرغم من أن لعنه نسي بالعكس! لقد تمكن "جميل سلوم شعر" من استرجاع إلى امرأة منه أنه، وهذا مؤثر أولي بقائه جاحه في حيز عوالم منير للاستة، أي عوالم بنور على كم من الإيحاء والتخيز والتشويق.

بما أن الطروحي يقتلخص في حكاية طفل بشري بالونه من الباع، وينطق الطفولة بوصف بالونه تلك، ويقلها بالعم، بحلتها، ويحلم بشراء مجموعة منها، لرفعه إلى لأعلي، بحر العمر زماناً، وعندما يطلب إليه أن يفتك وثائقها، يستجيب لطلبها من غير تردد، ويضع حيطها، فترفع لتفتش بالصف، وإذا كتب بالونه الأولى قد تخطت باب عظه حو الفقر، الذي يستعمل على سطحه أرواح المومي كما حيزه جنة، علماً لا يطق لثانيه حومه، ونحملها رسالة إلى عمه الذي عذره، وتلفعل يطلب من أبويه أنزال بالونه، هتف والله مطية، يربط حوضها بملك مسمى ربيع، ويربط بالمزف الأحر للملك رسالته، التي جاء بها "عسى الحبيب مع أنك تركنا وطلعت إلى السر، أنا بعدي بحبك كثير".

إن صوت المزدج يحل الموضع الرئيسي في المستوى المزدج، الذي أنكا على الفعل الماضي، مهيماً على الحدث والموضوع، على الرغم من أن القصص حاول أن يوهنا باستفلاتها، وأللك هال الماضى الأخرى مستور في فكه، هجيه الزمن هزينا، ويدير من الماضي بحر فحصر المستقل، من غير أي لغة فنية، نجيه من التفتيح، أو تراوح بينه وبين شكل آخر للرمز، بشكل حديثاً ملغاً.

وبعداً ما يدور النصّ سهلاً في فوائده الأولى، بمقدار ما يكتف عن الشكل في الاستعمال على ناول الخطاب للوقوف على حوله قد لا تائق، تلك إذا علمناه معلله لاد

وروجه باحتضاراً

أما ما حدث بعدها فمختلط به الواقع بالحيل، فمرّ ذهن ملكث، رأت "سماء" زوجها الذي وسّته بالأمير، فحسب الأمرين، اللذين أحداً تخلّص ملاصقهما، فاعسى عليها هي رقة فعل مبداه، لتعيق في مشغلي للأمير، والعصبية، كل زوجها واقفاً مع الأطباء والممرضين بوك، مسدّته ليعم تكليف العلاج، وبسبب أن ينهي القصة عند هذا الحدّ البالي، تأبّت القاصّة السرد في اشتغال على المجاز، لقد رأت أن تكسر سطوة "الواقعي" بالمسجّل، وهكذا عدم استعاقب "سماء"، ولم تجد أحداً في الملك، راحت تخذل أمير نحو فميون، نحو شيوخها التي كتف تراها كل يوم من شرفه منزلها، وهي عك تلك القسوة شعرت - بلها أصب باب جاحلين، ففجعت فكره قتل الفروج - من دهنها، وقترعت بالمليزي، ثمّ لعبت تلجي "سديري" حبيبها الذي حتله في صدرها، لتباعدنا - من ثم - بل "المنيزي" هذا الذي هيم على قلبها، هو بقه زوجها الأمير الفاسي الذي راح يحويها بلا حياء، فهل كفى الأمير قدرها، وهل حكم عليها بل يحوش هي كجارية مرمية عند قدميه؟

وهي التفت لبحث القاصّة إلى صمير المنكلم، نحو إبراهيم مونولوج - أحلي يستعري - الحدث كما تصوّر الشخصيّة المعجزة، حتى أن شخصيّة الروح غير موجودة بالفعل إلا في النصف الثاني من السرد، أي عندما يدخل على الصمود في منزل "بون"، ويلتقي في الصورة التي رسمت له جاءت من خلال السرد، أي من خلال الزوج، فكيف - أي القاصّة - لم تنجح في توليف بقية العناصر لتتصم مع البنية السردية، إذ اعتمدت الكشف التدريجي عن الحدث ففقد بعض التشويق، إن التدرج بعلوم على العقائد، لذلك جاء الزم هرباً طبيعياً، على الرغم من أن المونولوج كان يتيح لها تحقيق المزيد من التشويق، أي من التوتر الدرامي، لأن الذكرى بعد نداعياً حراً يسمح بالتحلّ على التقديم والتأخير في

اشتغلت في يصور الأحبال على الشل العظم، بيد أن "هدى العزل" سيج حلقاً لفر في مصتها، أو على الأقل في النصف الأول منها، لتتّرجع عنه في الدوايم.

وبفكرتك العوازل غوم مفرّدة "عندما" بحديد البايه بعتلها طرف زملي، وتنعما مفرّدة "بذات" التعصبة، فيما تذهب مفرّدة "أطير" نحو التحرر، ويحمل التحزّز الفأ حاصلاً في السبل التي حاصبه المرأة في سبيل حقوقها المصومة، فهل سيؤثر للشخصيّة المعجزة في المرآة أن طير؟ وابن ينهي الواقعي (ليدا الحديل) سؤال كها سينتاد أصبح مختلفة، ليشي بنجاح القاصّة في اختيار عوازل معرو، عوازل بشكل عتبة نصية، من غير أن يكشف أضرار النصّ دفعة واحدة، تترك مسافة بينه وبين مادته لمصلحه التشويق.

وبتأويل الموضوع "سماء" نموذجاً للمرأة التي أصبحت ملك بين الرجل، من غير أن ترتب لها حقوق عليه، فراح ينال معاصره العاطفي، سور أن تكلف نفسه عنه الحفاظ على سرّه هذه العلامات، ولذلك فهي حادثة عليه، غاصبه لجاتها المهيمن وكر منها المهانة، أيها نفسي لو كنت امرأة صعيبة، لأن لصعبيته قبل مئة عام كلف تدبّر زوجها في راسه، إن أقدم على جرحها هي كرمها، ونجوي بعدها نحو حفل الزهر، لثمرو هيبصها عن صدرها، ونطلق صرخه ممتنبة كنبوا إلا أنها - أي سماء - بدلاً من ذلك تسرع - وهذا تصرف غير منطقي، يفتد إلى العذر على الإقاع - نحو عصبته "موم"، لتحتزها نكها ليست المرأة الوحيدة في حولة زوجها، ثم نطلق الانبيل نحو السيدة "بون"، التي كتف نجهل بأن حبيبها مفرّج، وعندما عرف، أمردهما نك ذلك رابعه اسمها "ع"، وهي طليقة في القلم عذرة من عزمها ما تزال لأجيم الصمم على الصمود الثلاث، وفهارة راح صوت الفرع على قلب يرتفع، وحمل الفروج، الذي راح يرمق

نحن نعرف بل قل كلمة في اوردنا تدب
بدا الى احتمالات شتى، فكيف بد كل الدهن
مولفا على العر التي المرتبط بمروره مخيلة؟
ما يسي بجلاء الى نجاح الفاعلة في الحالة
الى تحول يشكل عنه نصه منهم، من غير
ان نعمل عن الإيهام والتعجز والتشويق، الذي
يشترطه القول لتعريض القارئ على وراءه
المتن

لما الحكاية اذا اعدا كل شيء الى
نصايه، فتخلص في الوقوف بتفصيل محدث
ومنفعة من حيلة موطف بسيط في الرب،
تصيرت حيلة في العيون بورن الطرود
الفرينة وحتمها، ما يشعروا ثم ما يصغر
والصالة، ونشاء الظروف في يعرض عليه
العمل كحارس لمجوس يتخذ من اسره ثروة
بأصناف رانية، فيجبل في الفو، اما كيف بما
حقه على الثلب بسبب من ثرايه، وهرة هو
على الاربع من أنه صحيح الجسم والعقل؟
وكيف قاتله معاملة مثيرة الفسيف الى صرب
المجوس؟ فهد ما لم يكن بملك له اجابة
ولكنه - إلى ذلك - لم يكن بصور في يصل
الأمر به إلى صربه بوحشيه، كنت ان يوتي
بحقائه تلك سزع الى طلب سيرة الإمعاء،
وقلم ينقله الى السعي، ثم راح يسأل عن
النسب الذي دعمه إلى صرب المجوس، ودهمه
الاكتشاف المجهول لقد عاش حياته في ظل
الفهر والظلم والتهيب، وروح يسقط فهد
على قلب المسكين هناك من سري منه
حياته إياها هو بعض الثمن، ويقر أن
يغوص الثلب اذا فخر له الشفاء

مرة جرى بحكم السر التنظيمي
المستورب المتعددة للعمل، ولكي تحقق
العناصر المكونة خطه بقطع، استعملت الفاعلة
على رمن هيرباني ينسجم مع السر، ولكن
انراكا منها لمازى هكذا رمن، اعنه من سر
النعاف، إذ لجأ في التفاصيل إلى التكرار
الذي يتيح لها الاستعجال على رمن منكسر،
ولذلك لصح بوبر راسي أصلي في النص
عبر التقديم والتأخير من جهة، ومن المعتاد

الأجراء من جهة، نافذ عن إمكانية الاجراء
رمن منكسر ينسجم مع صمود المفكك من جهة
أخرى

لعم "قول" تعبيره جيسا بصرفها
السر، يد أنها مسكوة بالجملي، وبذلك
في تميل إلى الشيع والصح بطلاله
وتوربته، فلكرابه ريد بطو في قلب "سماه"
، وشعلة العصب صح نحتها في عينيها فلا
نرى سوى بلائها وعجزها واسمائها،
وهي تطل من عينيها على سرها مما جوفة
العصافير يعرف هوية

ببد أنها لا يع في فتح الإنشاء المجاني
تحت اعده، هذا الجملي، بل ميل إلى
لافتك اللوي، وعليه هن إراء لعم دالة
تتعلق مع ملولها

لما الحوائج لقد لفت - بصيا -
عند انهي الأمر بالخصية المحروبة إلى
منهي الأمور العنصية، لكن قلعة كل
لها رأي آخر، فمسرب في السر، محتمة
منها بالطيران، إلا أن الإنكلي ها حل في
أن طيراتها ها لم يكن بعص التحرر من
قودها لأجماعية، بل انهي في معية
الروح، ي أنها تزجعت عن حطائها العاصب
الذي رسم الدابات، واسترسل في حطاب
منعطف ومنك في ما يشبه الكوض نحو
الحطاب الأثوي النطيد، فاعطت لهاؤها
صعه الإذهال لا الإضاح

* إرهامي،

كثيرة هي الحالات التي تنعما إليها
قصة "الإرهامي"، إذ يحصر بعض ما
يجري في المسحة الإلهية أو الخرافية أو
الصومالية، وقد نحو ما الذكره إلى العادي
عشر من أبول بلعداته العاصفة، أو ينحصر
الصورة الفاعلة التي رحت ترسخ في
العرب عن الإسلام، ها هي حكاية هذا
الإرهامي؟ والإام سنقودنا الفاعلة "هيفاء
بوظل" في نصها هذا

الموت، بيد أن الأسباب تختلف عما ذهبنا إليه لأول وهلة، وبذلك فإن "بسم عبدي" يكون قد نجح في انتقاء عنوان دال ومحفز

مما الموضوع يهدف بنا نحو الإجماعي، إذ يرسم العلاقة بين زوجين بما هما طرف الزوج، لكن المرر سيكشف لنا بأن تلك العلاقة تنتمي إلى مجتمع ضئيل، مجتمع تراثي تطله منظومة -هذه ذكورية، وهذا المعنى فهو سويح على مواضع مغلقة، لكنها تنكس عليه من زاوية مختلفة هي الزاوية

لقد مرتبت اجترار عن الزوج إلى زوجته، هذا لعلنا لنشك، وحدثت شعري عنها، إن المصم طعد لعب دور في شكل العلاقة بينهما، فاعلمنا إلى سام معي، ولكن أن لجلب الروجة إلى نسيج يكتفحجب، لعل اليس - الذي حول اليب إلى ما يشبه المعبره في صمته وحواله - ينفذه، ولما لم ينعزل على سيجه، حوكت مغالاة فروح وقصصه وكثافته إلى حرم على هيئة بطل امرأة حمل، لتدعي الحمل، وتنتهي القصة بحزن عميق بينهما!

وفي التفتؤ لجا القاص إلى صمير النكلم، لنجلبنا إلى الأساليب الحديثة، التي تسمح له باستغلال الجوانب العميقة للشخصية المصورة في أسسها إلى الزوج، بيد أنه لم يستثمر حالة المصم كب سيمي، تلك أن الحاجة إلى طعل بتسمي أن نحلل مسحه وأسمه من تفكيره، فحفر في أعصمه، وبحكم سلوكه مع زوجته، وسبكور وقع الحبله أفسى على الزوا، لأنه سيشرها بالأكسر بحكم المجتمع الصاعط ناهيك عن أحاسيسها بالنقص إزاء السمو الأخرى، وعليه فإن إقلمها على سلوك المواجهه التي جاء عليها المرر لم يقتضا!

لكن النقص ما لبث أن أطل برأسه، لأن القاص اشتمل على رمز هيرياني بطيبي، بهي وحق نسو متدل، ولم يحد أشكالاً أكثر لازماً مع المورولوج التاعلي، فلمورولوج كنداع حو يسمح له بالانفاه ما يراه جوهرياً، وذلك

على رغبة المرر من جهة أخرى، تلك أن استمدات الشخصية المصورة أجزاء موزعة في القص من حيثها، نور أن نحل تلك الاستعاده بمفهوم القصر كجسر التي شديد الانصياف في رسمه!

مما لعة القاصه فهي لعه متؤثرة وسؤثره، تعتمد جملاً صسيرة تنوالي لاهة مع لإعمال في القصر، وهي تحكم إلى اقتصاد لعوي يحول بينها وبين الدفيل، ثم إن العمل هي عموه لا يعفل فلو الحف والاصطفاء، إن هي يحتل لحظة المعرفه، فبنا العمل الفني عليها، أو هي الأشغال على التفاضل، حتى نتحصل في النهاية على حص متؤود ومصيط!

لقد انكف القاصه على العمل القاصي الذي يتعلم النص، في مؤاوله لإسناد دور معررات القصر إليه، مما رحت الحواميم بنحو إلى ما يشبه الوعط، ملغيه بطل من النسق الحكائي عليها، إنما حلول من المدهش، الذي يتوهر على المفقوف والصادم، ربما لأنها نهم على أعمال ناملية نغز من إيداعاً ويندا، بيد أن الفكر في البذل سبوصت إلى هاعه مغادها أن النهاية - على ما أوردناه من ملاحظت - تنوقر على هنر كبير من الإقناع!

* البابس .

ولا شك في أن معررة كافيير - على إفرادها - قد نجلبنا إلى صوب في المشاعر، وتكلمت بعل الروح، إن التكلم المتؤدة تنطوي على حيز كبير من الدلالات كما أسلفنا، ذلك أنها لا تكون بعد د اندرج في سلق ما يكسبها معنى محدداً، ونكسها بها عن الدلالات الأخرى!

لكن القاص باجانباً بأن العنوا يذهب نحو العم، لقد حو العنوا عرصه، إذ دعنا إلى فزاعة النص، مديح أن التكلم والصف العنور نهيمت على حياة المتؤود، أحل

١ = العروة .

في " العروة " يصف " عليا " إبراهيم حريق " قصة رجل اسمه صابر العامري، صغير راجح يستفيد من طبعه من طبعه، ولكنه أثبت أنه وحيد، لقد قد أصغاه وأدريه في ظروف مختلفة، لكن الرسائل القديمة التي تركها ذات يوم على طرقي بابه، من مثل جنا ولم يحرك، أو السهر اليوم عند (ن) أو موعنا كما هو فلا نس، تلك الرسائل التي أصبحت اليوم جزءاً من ماض بعث، ألفت مشاعره، هاج يستعصر من صغر أصغاه، كل المود قد أحطت (ن) ذات حبه، مما عثر (ح) إلى أنظر ألفت لكن حلت نيز أودي به قبل أن يجرى شيئاً من أحلامه، أما (ن) فقد انتهى إلى السجن كمسجون سياسي، ولم يجر أحد على السؤال عن مصوره، كل البعض منهم قد أطلع عن واقعه، فاستغل (ع) في القنات، واحد يرندي الملايم المستوردة، ويراقب عليه اليوم، وأسمي (ص) بهوه الوطني، ليس من أعمالاً مشبوها عليهم من أمرىوا في معراج الحياة، وتركوه للتورع، ولم يكن حاله مع الأقارب أفضل، وذلك راجح عنه داخلية نصف بالهش، ونصف من هذه العروة أقدم على عمل غير سي، فقد قصه مكتبه، وطبع نوما بوفاته، ثم أوصفه على جدران المسينة، ليحيى مسبحه اليوم الثاني على حركه غير عذبه في سراج بيته، كل الجور في ينظرون الرصيف استعداداً للعراء، وأثبت صوب معريه من جهاز مسجل، لكن الجميع تعاجروا بأنه ما يزال على هذا الحياة، فتعجبوا غاصبين، ولم يسحبوا لنذاته المستعطفة، لقد كان نحاجه اليهم، ولذلك اتسع حكاية القبريه، بيد أنه بعد قليل كان يقف وحيداً مرة أخرى!

إن بطل الـ " حريق " انكليزي يحجب لوكافش، فهو يبحث عن القيم وسط منحل، لقد مثل في استعادة ماض موزي، فهي منه لجبر الأحرار على الأنف إلى، إلا أنه

بالاعتماد على فنون الحذف والإصطفاء، وبالقلي فهو يتبع الإشغال على رسم منكر يقوم على ترتيب قصدي للأجزاء، ويخلص معولة العمل بشكل مضمور، لقد حاول القاص اللجوء إلى التفكير في الدياف، لكنه أهمله في ما بعد، ولم يستثمره كما ينبغي!

إن موضوعاً كهذا يسلخ عندما يعرج الاتصال مما يشغله، ولذلك فهو يصبط على الأكره قبل اليوم مثلاً، ما يعني في كثيره سيجل إلى المطول من الأمكنه، وبما أن المرأة قصصياً وقتاً أطول في المنزل، فإن التورع منطليها أكثر، ويسكر اجتماعها صبور السكل على رحاته أوص، شكل يتبع للقاص للإشغال على جماليات المكان، وانراكه في أحدث عبر تلويحه ما يحتمل في النص من نوارع، للارتقاء به إلى نهاء قصصياً!

إن لغة النص فهي بمل في التعبيري، لقد غادرت اللغة المستوى الأولي للحلم المؤسس لوظيفته التواصل، بذاتها لم يح من الترهل، تلك من الشخصيه المحورية أصهت في حلم يعطه راو-ها، هجيت أنها تقوم تحمل الزوجه عبر الأرفه والأسوي، هي أحد الباس تينتون مواقفهم المتفصه من فعله، وانبت هذا الحلم - أكثر فلكتر - عن المطفئ عندما وصح اغتصب الزوجه في معزيه، وهي - إلى ذلك - لم يح من الركلته أو حتى من الحطأ، كما هي " هي غير ما مرة " أو " ونكسي الشهيدة الأولى " أو " لكبي ترذنت في الإفصاح عما بي في هواجن "!

وفي الموديم لجأ القاص إلى حوار هذ، يصف فيها الرجل روجه بالشوكة، مما تذهب هي إلى أنه هو العقم، وأنها هي الحكيم، من غير أن يكون لكلامها سند واقعي، وهي بهايه تنفذ إلى لأفاح بسبب من طبيعة الموضوع، ناهيك عن أنها تحلو من المدهش، الذي يصوي على المعاري، لشكل لمطه كشم وتور!

لما النهاية فقد جابت هائلة، ربما لأن
الغيب استغرب بالإدهاش، ولم يترك للفصل
اجترار موقف يوفى فيها في الشئور، فقلنا إلى
عقولنا نحن، إن ابن النور قد يذهب بنا نحو
عربة حقيقته حين يتحول بعيداً عن الوطن،
فما ذهب للفصل نحو عربة من نوع آخر،
عربة انصبي وانرا

* الحكايا المنسية *

في "الحكايا المنسية" يُحول إلى د
جسور علام " بوسم البشر الحكائي العربي
القديم، مثلاً بـ "الف ليلة وليلة" نرى هذا
النثر، فهل نحن بصدد حكايات، أم آت آراء
نصن بتوزيع على لوحات فنيّة، ونجملها
حيث حكائي ليلتها في وحدة صميّة؟

ذهب "الحكايا" كجمع حكايه إلى
مجموعه من الحكايات، فما هي طبيعة تلك
الحكايات؟ وعما يدور؟ وهل يجمعها جسد؟
إن موه "المنسية" قد تكون اجتهاد على
تساؤلنا، لكنها بنورها تدلّ إلى أسئلة
أخرى، ولعلّ السؤال الرئيس هنا هو لماذا
توصفت الحكايات في حانه النسيان؟ هل تمّ
نسيانها لأنها نصّات المكتوب عنه؟ ولكن
الفصل حينها يتناول المكتوب عنه
والمنسي، وعليه ألا يعني لك نسيان الفصل نجاح
في استرجاعه في موه الفصل، وبذلك عزز
التحيز الذي يولّد حلف المسافة المعرصة
بين العنوان والتمسك لمصلحة للتنبؤ؟

في التوجه الموسوم بـ "الغبي
المستطير" يأتي الفصل على حكاية شاب
ملح أصيب بذه غريب، إذ اكتسب جسمه
حليته المعطه، فراح يندب الأجسام إليه،
ولما لم يجد حصر المثلث، نسر حارساً
بعضاً، لكن حصر الحارين طار ليتصق
جسمه، فأنسك بالمصير الجديد إلى الحارس،
ألا إن الحارس جرّ عوا متوهمين بين الشاف

لحق نافية، فهل كل يُشير إلى حله الموت
التي كتب تليده بسبب من غرته تلك؟ أم
حصر الفصل الواقعي غير الموسي لبطله
بالمستطير، فحصر نساً مؤثراً، وعلى ترجمة
كثيره من الحسانيّة؟

ما هي التنبؤات فقد عند الفصل إلى الفصل
الماضي، الذي يُحوّلنا إلى صمير العتب " هو
" نحن إزاء سرد تقيديّ، وإن، وهذا السرد
يُشكل مستوى حاسماً يحكم المسويات
لاخرى، لهذا جاء الزمن هو الآخر غير ياقياً
تقليدياً، نتجّه من الماضي نحو الحاضر
فالمستقبل، ولكني بجزءه من بسفه المتعاقبه
استل على زمن منكمز بالاعتماد على ذاكره
صابر العازي التي راحت سعيدة كركبات
الماضي، لقد كثرت هذه الاستعاده زبانية
السرد من جهة، وصفت في المتن تونرا
اصافياً عبر اللعب على التقديم والتأخير في
الأجروء من جهة أخرى، باهيك عن التوزيع
في الزمن؟

بيد أنّ اللفظه انكته التي تسجل للفصل
هي لفظة النسيان، على الرغم من توصفها في
حانه اللامعقول، ذلك أنّها كتبت عبيراً عن
جذليته الجب والنبذ، لقد نبت الضمير صغر
العازي، وعندما تحول جذب فمجمع إليه
كفت النتيجة احققاً تريداً؟

ما لغة الفصل فهي تدلّ إلى التوسيع
حيث، كما هي " مصنفات النوراع شموع
هريله "، بيد أنّها تتحول إلى التميزي مع
بعلها في الفصل، هي لغة رصيه، لكنها -
إلى ذلك - تشكو شيئاً من الإطالة، ما يعني
تراجيحاً في قلوب الحذف والإسقاط؟

لقد استعمل الفصل على المكل محدود،
وعول إلى تصيف على حضوره الواقعي
حضوراً نصياً، سواء عندما يطرّق إلى وصف
بيت من الساحل، أو عندما تفتحه الأرقه
والشوارع، بيد أنّه لم ينجح في تحويله إلى
قصه قصصية، على الرغم من أنّ الموضوع
كلّ يسمع بذلك؟

هنا يأتي في لوحه " جوع جوع " على حكاية رجل عانى من الجوع الأمرين، وعلى الرغم من الأكل المستمر لم يشبع، ولما خرج إلى الشرفة متفكراً في السر، طافه من منازير ومصطف كتب فيها بأن البلاد رقت بعل يودي إلى جوع مر من، وبذلك لكي يجنب الحاكم سعيه الحرير مشقة التفكير، ربما على ميدان الجوع لا يملك الوقت للتفكير في ما هو أبعد من نفسه.

وهي لوحه " الجني " يأتي على حكاية رجل سعت انكا إلى عسود كبيره عدد النساء، هناك طفل عفا إذا كان يسكن العمود، ولما أجبه بالإيجاب، وتقدم من الطفل مملوحاً، غلبه الانبساط، فصحك الطفل الحلق، وقال لقد سمنت انت لست جنيًا، صزع الرجل إلى المفهم، وانس بين جموع الغالطين عن العمل خوف الوصاة، الذين قد يبالون منه عند المبيرين.

أما في لوحه " الحائط " فهذه حكاية حكاية حائط قديم، عند باب الهرب من المحلول التي راحت يهال عليه بصد الهيم، لقد شهد في نزوحه الطويل الكثير، لكنه الآن مصاب بتلوع والحريرة لأنه لا يعرف أين يذهب بنصه، ولما سمع صرخ البشر على اثر وقوع طفل في النير، وطلب إليه طلة أن يجد حلاً لمشكله وفرغ الأطفال في البئر أثناء اللعب، خرج لأنه ما زال مبعباً للأحيرين، وصرع إلى البئر ليزمه بجسمه.

وهي اللوحة الأخيرة يأتي على حكاية ملك قرر خطفه من رعيته وسام الفاعه، لكنه تفاجأ بأن علماء البلد قد هربوا إلى عدوه، الذي استعوى بهم، وراح يسلخ للولايه نلو الولايه منه، وتفاجأ بأن الشعراء قد عرفوا، فأنهى بعضهم إلى السجن، بينما انتهى أحدهم إلى الجور، وسكر بأنه أعمل العقل في المعصر، وكان أن يوفى الفقيه عن فرض الشعر لصالح العدل في منح الاحديه، ولت هذ ويريه بالعدل أن لم يحصر له أحداً يظله الواسم، جاءه رجل أعشى وأبكم وأسمه، فلهذه

كل يودي قتل الملك، فارتفعت اصواتهم، وهاج الجند، واجهروا على الشاب المحدث للملك، تلك أن من يقرب من السلطان لن يلم شراً.

وهي لوحه " الملك ذو القراصين " بعض عليا حكاية ملك قراصين، أحدهما عليل ورحيم، والثاني ظالم، فمكر وزيره في الظلم مع رأسه الظالم، إلا أن الملك تخوف من النتائج بسبب من استرديهم في سر واحد، ولما وجد الوزير مخرجاً لهذه المعضلة، سارع إلى إحياء الصعلوك، واتفق مع أحدهم على المهمة، فاجهر على أحد القراصين، لكن لأمر احتلظ عليه، ولم يجد يعرف أن كل قد قطع القراص المطلوب، فعاد وطلعت الثاني أيضاً، ربما لأن الصحر قد بنق على الصاحر في أي وقت.

ثم في لوحه " الأعراعي الأصم " هاتي على حكاية أعراعي سال أباً نزل إلى لمداء لا يرحح على النافس شاهراً سبعة، وهو امر النافس عزاً عليه أبو نزل بأحمو، لو كنت امك سيها لكنت لأعسى، إلا ترى أن اصعب الأصم هم اليوم دوو المال والسلطان.

ثم يأتي في " العراة المخدوع " على حكاية عراة ستم مهنته، فعاد مكفه إلى المدينة، كان سبقتها بشكوك من غربتي تطرد الناس، وأنكأ عربهم، طلبوا منه أن يخلصهم منها، ووعده بأن ينجو له عملاً مناسباً في فعل، ولما سحر المهمة، تراجعوا عن وعدهم وجرهوا لأن المعروف في غير أهله لا تومن عواقبه.

وهي لوحه " الفلاح " بعض عليا حكاية فلاح غادر أرضه ذات محل، وعمل في المدينة عند موسم أوكل إليه أطعام كلبه " كولو عواما " من لكند، فاعتنق الفلاح نصف الكمينه يدايه، ثم استقر بالكمينه كلباً، فهرل الكلب، وأنبه صاحبه لحاقه، فمشاجر مع الفلاح، لكن الكلب هاجم الأخير، واجهر عليه.

بجنيده، وإن زكريا نمر أو حيدر حيدر أو جمال الخطيبي - على سبيل المثال لا الحصر - قد سقوه إلى استلزام المادة التاريخية، إلا أن الأثر كما نطمح - تعامل مع المادة التاريخية معاملة فكرياً، إذ قام بتحصيلها وحكمها وفق منطقها، فيما صهرها الفني في معمله الداخلي - إذ جاز التعبير - ثم أعاد إنتاجها بأسلوبه الشخصي الواسع، أما الثالث فقد ذهب إلى التاريخ واستعمل أدواته في بناء مادته التاريخية، بيد أن القليل من التمييز سيظهر لك بأن الفاعل وهو في الوسط إذ مرجع الزايف بالمعاصر، فهل نحن أمام افتراء - بشأن العلاقة بينهما، أم أننا أمام سؤال يلج على الإجابات، هل نحن أولاد شرعيون أو غير شرعيين لأطوبن شحوب وعي دو موبسان وروان كافكا وأو هيري، أم أننا أولاد شرعيون أو غير شرعيين لنثر الجاحظ والفروبي؟^{٢١} ومهما كانت الإجابات فلا شك بأننا كنا أمام نص مردهم بالأسئلة والإحالات، ما انقضى التوبة

* في الذكرى الخامسة لرحيل

والرحيل ينير عذبه إلى الموت، فكيف لمحب أن يستنكر رحيله بشكل سوي؟^{٢٢} نحن أمام لحظة مفارقة، وفق "علي حيدر" من حالها في أحوالها إلى حفل مغموم بالأسئلة، ما نضعنا إلى الإفرح بنجاحه في استنراج الفأري، نحو الفتن، على مل الوقوف بأجوبة لمسولاته

وفي الأطروحة "بمنحصر" للخبير "روح الحب الذي راح يرتحل بنا إلى محطات كثيرة من حقيقة، إذ ها هو يستعيد الساعات التي تلف موبه، فيمر على بعضيل الوفاء، كل الأقران وقجبران قد غطروا نحو منزله، وكلفت فحيره دورهم في الكيفية التي سيظهر بها الحبر إلى أمه إلا أن نصيره الأم نعتها من حقه لتؤكد على رجوعه إلى حقة المسلم بموبه، لكن لاذعي على لقلته بفنائه له، ولما لم تلق استجابة لأدعائها رحلت هي

الملك الواسع، لكن الأعمى ملغى إلى دنه في هبه، وعندما فوجيء بأنه لا يوكل رمي به في وجه صاحبه، بين دهمته الفاضل وخوفهم عليه

ويشيء من الفاضل جذر الفاضل أشعل على الفاضل بروح الحكمة، حففت كل لوحة شيئا من الأسفائل، نكته اندمعت في وحدة موسوعية - حلوه، وحصر التاريخي حصور الخصة في الصدي، إلا أن الد "علام" لم يكن يصدر بونيق هذا التاريخي، بل كل مستطقة في بساطت تنمغ دوائر مروره لتتمل الحاصر

ولا شك أن كثرة كده شبح لصاحبها التحليل على بعض الرقيب، لأنها عصفت لعلافة الحكم بالمحكوم، وهي - إلى تلك - لا جعل للصور الذاتي للبشر المصير بالامر، ولا تفصيل الحقائق مع الثقافي والأصمعي والاقتصادي، ثم أنها تجر له الانسداد على شكل جديد يستنصر الموروث، ويعب بناءه بشكل معابر، إذ ما الفرق بين المن في قسمة حط وبين أي رواية ننسب إلى نيل الواقعة المسحوبة مثلاً^{٢٣}

على هذا الأسس سنفرد جمعة تحاكمي المأثور الحكائي، وانجلبا مع هذا المأثور سلبا الفاضل إلى أسلوب التبرر، لئلا يبي وجداب حكيمة عسي على الفعل المصلي، ثم إن المصوى المردي سيحكم بيه المصوي، هيج - في المصبي - ربما هيربانيا - أهل كل وحده، وإن كل الفاضل قد أسقط عه الجديد الرقعي، ربما في محاوله لأسطرته، أما اللغة فتتجمع بين التسيوط والجميل في بناء مع لغة الحكاية، لكنه لن يوغل في الدبابة جوف الترقل، وسينأى عن وحشي الكلام الذي انتهى إلى معصف اللغه، تحكم الطور الذي سلبها عبر الزمن، ثم إنه لن يقي على موباني وعطيه، بل سينزك الفأري، هي استنصاف العلاقة بين المصطلب والتأويل، ولست متعند الحواثيم بحث الفوح لتتألم الهالك المصوح

رب قائل ولكن الد "علام" لم يلت

الأخرى كذا: أما في الذكرى الأولى لرحيله فقد خلف حبيبته عن الحضور، كلف الصبيّة قد تزوجت، فحلم حول غرضها طويلاً، ليبحثها عذوبة إلى جانب رجل أدار لها ظهره، بعد أن تمنع بها على نحو قصص، كثر الموقف صعباً عليه، فلم يتطعها بتزويج، لكن الرجل استيقظ كمن شعر بوجوده، وعندما نكح له حلو العرفه، أيدعها العطاء، ثم هاجمها غزاهه، ولم يند روح الميب المتعلم من المشهد إلا نداء منه، أما الصبيّة فقد علق على حلم

غريب، أدراب - بحسبها - شيئاً كل معها في الجامعه روح يجرها من الرجل، فدي سببها بعد أن حولها إلى لوص مهجوره توطأ من كل هند، ولما ساهى كلامها في سمعه، شحب وجهه، ولم تدرى ثوبه يوتيك، ثم خرج بسرعه

الفكرة على درجه كبيرة من فكاهه، لذلك فهي تسمح بالمثل في طبع البشر، وحري التفتض في الحية ذاتها، بشكل يسمح بالتفطير المفلوق والحني والمكوث عنه في توطأ صميم، لكن القاص لم يستمرها كما ينبغي، إذ اقتصر في استرجاعه لتكراره على تلك التي تصب على أمه وحبيبته، لقد مات الأم حراً على ابنها، وحرب الأم على ابنها أمر طبيعي، فما تزوجت حبيبته بعد موته، وتصرفها أيضاً بترح في حلقه الاعتقادي، لقد توفي حبيبها، هذا كل الحب بينهما متبادلاً، وهي ليست مطلقة بل ترفض من عنده، ما منازات هذا الإصطفاء؟ ولماذا من علي أقربائه وأصدقائه كلهم، في حين أن الطبيعة البشرية تفرص فيهم ملوكيات منليه أن لم تكن متناقضة، ما يتشكل ملحة ثرة لموصوعه

ثم من هم قلته أساليباً؟ وأخيراً كيف استعمل على النص في النص؟

لقد اعتد "البحر" على صير المنكلم في حلقه إلى الأساليب الحديثة، ولكني بسمج من النص مع تلك الأساليب استعمل على زمن منكسر، ما أتاح له اللعب على الاندماج والتأخير في الأجزاء لمصلحه الضيق، أي لصح توتر

في المنكلم "البحر" على صير المنكلم في حلقه إلى الأساليب الحديثة، ولكني بسمج من النص مع تلك الأساليب استعمل على زمن منكسر، ما أتاح له اللعب على الاندماج والتأخير في الأجزاء لمصلحه الضيق، أي لصح توتر

إصافي في النص، ومن ثم تزويجها بشكل قصدي بشي بمؤلة العمل، إصافه إلى حل إنكافيه لزم من ذلك أن ربما يمتد إلى أكثر من خمس سنوات طويلاً على قصة قصيرة إذا نعت بالأساليب الحديثة

وتنيل لده القاص إلى التعبير، لقد باتت بنسبها عن المستوى الأولي العلم، بل على مستوى التواصل، أو على مستوى السلامة، ودرج في لغة رله مقصده تطبق مع متولها، وانكب في جمل قصيرة لتتلاقز والقاص الصغير، إلا أنه حين حاول الاستدلال على الجمالي على نبع وقم في فة الإنفاق التقليدية، كما في " وجاء الليل بجيش منجج بالظلم "

لقد أتاح الانسداد للقاص أكثر - بداية مذهته، بذ أن جملة العلم التي أوردتها على لسب الرجل كذا فعل على حلم الفتاة جاءت لغره عن جس النص، ثم أنه كل يستطيع إيرادها على لسانه هماً، فلا سمعها الفتاة

* أوراق من دفتر اليومي *

بمبدا دفتر اليومي إلى المذكرات الشخصية عنه، أي إلى سجل حافل بالأحداث، بالفرح والحزن والهمسة والشفوق، معه يمكن للمرء أن يتذكر لمختلف النجوم القليلة، وقد يسطر إلى استرجاع لمختلف الحرب، ما هي صحنويات الأوراق التي يؤد " محمود حسن لطلعا عليها؟ بعد أمام عوون موح إلى. بضع على مسافه بينه وبين المس، وذلك لاسترجاع الغزوى إلى قرايه، ما يشي بسجاح القاص في إدراج عبقه مسنده لقصته

وفي المنكلم يهتم القاص بتمه إلى لوحات حسم، ثم يعمد كل لوحة بحوار فرعي، هي لوحة " حبيب " ينف على ذاكرة رجل بلغ المسير أو كذا، وما هو بعد وجهه الذي كل، كما بعد صوره الذي كل، تلك أن الحبل في ربيع العمر يستحلف عنها في حريقه، لقد ملأ فطر العمر طويلاً، فوصل إلى المحطة المنكلم منهاكاً ملوحاً

على التنوع في الصمغ، لذا إلى صمغ
العقب في اللوحة الثالثة والرابعة، وفي
اللوحة الخامسة بين الصمغين^١

ولم يكف بلطف على بعد الصمغ، بل
جاء في قلب على الراس، وروح بين العريتين
منه والمتكسر بشكل يصعب الفصل بينهما^٢

ثم اتكا على لغة شاعرية مصحوبة بدقة،
إذ إنها - إلى جانب بعض الشاعري الكبير -
حرصت على الإيحاء بالحدث أو تخفيه، لقد
توهجت المعربات بين يديه، وهي تسد - في
جمل قصيرة متوالية، وتحمل طابعه يحثه لا
بعد، فجاءت على المنهج دي الإيحاء والظلال
وقلوبي^٣

أما الشكل فقد أتى العنصر عليه في
حالته المختلفة، فقل إليها مساءات الغربة
بعذوبتها، كمسوح على المسوح من الأمكنة،
إلى جانب ركن الجد الصبي كحزم البرة،
ولونه بحالات شحوصه المنبهة، فلكسه
ممنوباً منخله، براوح بين الواقع الذي
يختصر الحدث، والنقص الذي يمسهم في
تحقيق أثر هذا الحدث على المتلقي^٤

تتصر امر آخر - له العنصر جديراً غير
طويل جلي في اللون، وهو عنصر ظمأ التفت
إليه لشم العربي، فحصر الأخضر إلى جانب
الذهبي أو الأسود، ولم يعفل الأبييض حتى
ما بين هذه الألوان من ظلال اشتعل عليها
بحرهم، فاحمداً نسباً الأخضر في السبب -
في وهما - يعود إلى انصهار القلص للحياة
برغم الظروف كلها^٥

فهل يستعد النص فوي "محمود حسن"
، يوصل إلى الحواش على سبب؟ لهذا
جاءت النهاية هذه منقولة^٦ بيد أننا في
الأحوال كفه معزوب بقايا لم نحل من المدهش
والمفارق^٧

• أحلام شيوخة متعززة .

في "أحلام شيوخة متعززة" يكنى
رمضان إبراهيم "على حكاية أبي علي، وأبو

أما في لوحة "أبي" في التلكرة تستجد
الأم رمزاً لطفها غير محبوب، بـ أن الحياة إذ
تسير لا تفي لأحد، ولا تنظر أحداً، ولتلك -
وعلى الرغم من أن الأشجار تنمو وأفقه كما
يعول "أبجداد كسوا" - تسجل محبته
كف تهلوت كشجرة تنكس على يفتها^٨

هنا بقي لوحة "أبي الذي ملك مزرع"
على ذكرى الأب الذي انتشر حيز موته،
روفاً الدهنة بين أهالي القرية، لقد اعتبروه
بحكم الحب مدد عشرين عاماً، وسوءه، فكيف
حدث ما حدث^٩

ثم يختصر اللوحين الأخيرين لإزالة
الدهنة واللبس الذي قد به جلال الغريز
حول حقيقة ما جرى، فجاء في لوحة "المينة
لأولي" على ذكر بقية في الأب الذي كل
فلاحاً شيطاً في شبابه، لكن العنم في العمر
أفقد البصر، فعلم عن عين الإحزن طويلاً،
ثم غف عن الذكره ليصبح في حكم الأموات^{١٠}
أما في لوحة "المينة الثانية" فقد جاء على
وفاء الأب - د فجأة، كل الترخ العجور قد
رتب حياته البسيطة في حيز صيق بحجم
مزرعه الحديث، فورع فيه دنوانه المكونه من
إبريق ماء، وعكاز، حذاء، سواد قديم، منشفه
معلقة على ظهر السرير، وعليه صغراء
تحسبه يصعق بها جرحه البليد المعروف^{١١} وعندما
اصطفاه الموت، تقدم منه أحد حفاده، وعانقه
صفاً لماله النصب أن جده قد مات، لينتهي
النص برمة العنقه في المعزة على فراح
الجميع، الأحياء منهم والأموات^{١٢}

لقد ذكرنا "الحسن" بالموت، أي
بالقلب الثاني الذي يحكمنا بعد الولادة، في
إحالة إلى واحد من أهم دوافع الكتابة
ومحركتها، إذ إن الكتابة في أحد مستوياتها
هي احتجاج على مصونته عمر الإنسان، أي
على حركته لطيفي الولادة والموت، وعليه
ههي معالوه لأجراح حلو - غير ساج مائداً

وفي التبع عند العنصر إلى استجد
صمغ لتكلم في اللوحين الأولي والثاني
في إحالة إلى الأساليب الحديثة، ولكي يلعب

يحمل النص شيئاً من الكوميدي المتعمّرة، فالشخص على شيء من المداخلة، وهي - إلى ذلك - لا تخرج من التناقض، بشكل يظهرها كـ "كل كذوب" طريقه، لكن المشكلة التي ستعترض سبيل مثل هذه النصوص تتمثل في التمجيد، فكاتب القصة بخير - عادة - يمدح تطابق في صفته مع أكبر عدد من التزيّج التي تسمى البهاء، على هذا الأساس قد يوافق القاص على أن التزيّج التي تمدح لها شخصه لا تخرج من مداحه، وبذلك يسبب هو مدحها، خاصة عندما يتعلق الموضوع بوجودها في محيط مختلف عنه، لكننا لن نوافق على التزيّج الذي نؤمن به، إذ جلب المداح المرسومه من العلية التي تمّيز قريحه التي جلت للمداحه مثلاً، ثمّ لن المحيط المعلق قد يسم هذا القروي بالحرص، غير أن وصفه بالحرص سيؤدي إلى المنطق والمعاداة في كثير من الأحيان.

نص مبسّط ابن، مهوّر بروح فكاهة، ربما كانا يحدّد الوقوف بما لم يحدّد به القاص، أمّا في التزيّج فقد عمد القاص إلى أسلوب القرد، ما يحيلنا إلى صميم القالب "هو"، واستجلاً مع هذا الأسلوب جاء رسمه هزلياً، يميز من المأساة نحو الحاضر، من غير التفكير بكبر رايه السرد، والانتقال إلى شكل آخر للرسم.

لقد القاص احتكك إلى التعبير، فلم تنسل بالجملي كثيراً، وعليه غلب المبتدأ ذي الطلال الموحية، وحصرت لغة مقصية الحال.

أما الحواميد فقد جاءت على المدهش، ما يشي بخبره الكاتب على النقط لحطة المفارقة وبناء المتناقض عليها، لإحداث أثر مأساوي.

* حفل لدى ذاك

في "حفل لدى ذاك" نرى "نظم إلى" هزلاً من الحاج جمعة "رجلاً في صورة

على صاحب ذلك في قريحه، نغم شخصيته على تناقص مكتوف، ولهذا وقع احتياق القاص عليه ليؤمّر بدور الشخصنة المحورية في القصة، فهو - على سبيل المثال - يحمل رأسه عدد رأس النعج حسي في فصل الشتاء وهو على شيء من الجشع غير المورب، ولذلك وجد في وصول هريق من القطين إلى القرية، لتصور حلفاء من مسلسل يحدث عنها، فرضته في الحصول على شيء من المال، كذب باره في الدار الوحيدة التي بقيت على هيبس القديمة، فتمال في لم يكن حاجه إلى شيء من الإصلاح، ليحصل على المال، وعندما جوبه سؤاله غير البريء بالحرص طلب في يديج في هريق العمل، وانسبط إلى يكون الطعام والشراب على حسابهم، ولم يمثل حمزه في جفته في المسلسل، ولما بلغه أحدهم حاجتهم إلى بعض الأولاد للقيام بوز مبسوط، هنر أن العطف ينسجم له، فكلف أحد أفعاده بالحصول لحوية ومياه عنه، بصفه إلى أولاد حله، وعندما دمنوا في يده صلحه بديلة من هبة الألف ليزه، راح يملك منها فرحاً، ثمّ تعهد بتقديم التوظفه للجميع مجاناً كل المنهج المطلوب يتلخص في سبيل، وافهمهم المخرج بأن الممثل "روم" هي التي ستورجوه، لكن لم أحد الأطفال اعترضت، إذ كيف لنبت بطول عهد انبها أن دور، ولم يستطع المخرج أن يقنعا بأن المسألة مجرد حثيث إلا بعد جهد جهيد، بيد أن مشكلة نفيه اعترضت مبطلهم، كان حمزه أبو علي ينهوي بشكل منكرز مع بدابة التصوير، فملك أبو علي إلى أحد لاوادي يملك العمار، ولما تمال المخرج بعد التصوير عن الطريفة التي انبهم الطفل لإمكانته، أحضرهم بكه فلم يوصم كثير من البطلون في رأسه، ونمّذ على رقيقه إلى أن نام، ركض الجميع نحو العمار، فوجدوه ملغياً على الأرض بلا حرّك، وبعد لأي قال أبو علي بأن حمزه حمله جيداً، وأنه يمثل عليهم دور الميت، وأنه مبسوط بعد الانتهاء من عمليات التصوير.

الموصوع، صينعلف بنا ثانية حو النجعة، وسعد الماحطاف من خلال المبحول في هذه العاطفة يتخبر انه مختلفه، ذلك بن الحب في أمة ثبات

أما الكيفية التي اشغل بها الدكتور "جمعة" على صفة، في حرج عتاً لورده على نصوص سافعة، إذ سيعبد الى أسلوب السرد، لكنه ان يورد بقية عناصر النص بالاحتكام الى شروط هذا السرد، بل سيحاول عليه لينخلص من رايته، فيعطي رصته من نطق التعاقب، ويراوح بين المكسر والغير باني، فيصفي على نصة جرحه كيرة من الشويق، ويكتب مرابا السرد كيرة نظدية في تقديم حثته إلى جانب الحديث من تعاقب، نتج له اللعب على الأجزاء من حلال اللعب على الزمن

وهي الحوادث يجر العنصر فله مذهله لا يحظر في البابل، محققاً المزيد من الإدهاش، الذي يورث على المعارق والصنم، ليكتف ويتر ما حد عبه التمهيد الذكيرة، الموسومة بـ "حل نفس اكره"

إن هذه الفراءه إذ وفقت بالنصوص، اتما كفت حلول ان يصفي تجلياً لها من جهة، وفي نحوها ونصها من جهة أخرى، لنصف هي الكليات على مصليتها أولاً، وعلى تعاقبها ثانياً، فهي مستوى المصليين كل الاجتماعي عالياً، إلا أنه تشمل نالهم لثاني، وأعطى في الكثير من الأحيان تفصيله مع إبعاد الإقصائية أو المبالغة أو التناقض، لكن هذا لا يعني تشعل بعضها الآخر بلشلي العنبر، ان التقابل هيبات بشكل كبير، إذ جاء بعضها على الطيفي منها، وجاء بعضها الآخر على الحديث، فيما حاول بعضها الاستفادة من هذه وتلك، هراوح بينهما، على هذا الأسلوب نجح الكثير منها في عكس الواقع كيرة، فيما استطاع القليل منها ان يتحول إلى مغز، وقوم عمله على الكنتف لا الوصف بحصب "أطول سعادة"، ما أقصى التروبا

شخصية منحزده، فهو عليل عن العمل، وقصته حبه يتررب في مصصها، فكأن الما لا يطلو، تلك أن الأمور قلت لي هانيتها بشكل خارج عن رصته أو أميته، إذ تعافا برواجها من آخر، وانعالي إلى مدينة أخرى، لكنه ظل ينتظر عودتها عشر سنوات على أمل، عتب طلائها مثلاً، أو هجرانها لبيب الزوجية، إلى ان حشد المعجزة، طقد ماف روجها، ولم يد ثمة حاجر بينهما، ولكن هل مستصقة؟ لقد سلم طويلاً على وسلة ياردة، وثقاً بلحلام ساعته، ولم يعد يذري أن كل الأ فرحاً، بعد أن ادمن العز، وشقت بينهما صداقه مستمة، منحزتها ابن، وسيفائل المعزبن ليطلب ذهبا، يد لي السعادة بين المدينين راحب بحر في اعصابه، ربما لأنه كان يعيشها بمعافاش الشوق وحسن العواب، الطيوف كاتف بردهم في الذاكرة، بعضها قديم سي، وبعضها الآخر يعود إلى الفترة التي تلت روجها، وهي بلا شك حريمه، وكل أن وصل العزبه السيرة إلى المدينة التي استعرب فيها بعد الزواج، وعندما ننا من ناصته بيتها، حائله سقاء، وراحب الأرض شور به ونرحط، كل السطر المائل أمام عيبه يعوق قدره على التصور، فهي الجدار كل ثمة ورقة نحبها، فيما كان الروح وافها ككامل صحنه يتقل التحزري فيها، لقد حانه سمعه ابن، ولم يبق له سوى أن يصع بقه رجس على ثواب العز، هناك على القبر راحب السماء مطر، فوصع الأرهاف هناك، قرر العودة إلى هره الأرضي المرنج

يشاول القاصص الإنساني ابن، عطفله كالجب قديمه قدم الإعالي على سطح هذه السبيطة، لقد عولج قديما، من الأعزوين رثما، وربما قبل ذلك بكثير، ومجالح ما استمرت الحياة، وإذا كان ثمة نابز، فلن يكون في ماهية هذه العلاقة أو كنهها، لكن يميزانها مستحلفا لمتناعات المجتمعات، واختلف أسلم تفكيرها

وإذا كفى ثمة ما وثق حول طبيعة

حوار مع الشاعر السوري الدكتور إبراهيم الجرادي

محمود النعلاو

الشعر العربي في أزمة، ما مظاهر تلك الأزمة؟ وما هي تحدياتها؟

لست الأزمة مستمرة وهذا من طبيعة الوسائل التعبيرية، وهذا الكلام سمعناه كثيراً في المستقبل والتجريب والتجديد، الأزمة جزء من طبيعة الشعر، والشعر يعبر عن حالة قلبه، الشعراء الجدد والشعراء القدامى، غير مستعزين وغير ثقيين، وإذا كثر هناك من أزمة فهي جزء من الأزمة العامة، جزء من أزمة البنية، بما هو غير ملائم وغير منقوص، نتائج الأفعال المموسة والشعر يعتمد ذلك بشكل أو بآخر، وديماً يقول ذلك للعبير عن عدم الرضا، القمط القديم من الدبابة دائماً يرى الأزمة لأنها لا تستجيب لطبيعته، وإذا كثر لا بد فالأزمة مستمرة وديماً على الإطلاق، وهؤلاء بعض الناس دائماً يشكون، يريدون الأشياء أن تنصل على قديمهم، والأمر ليس يستلزم البقاء، وإن يكون.

□ يحصف النقد القصيدة الحديثة بأنها (أدوية - أو دروشية) ما رأيت بهذا التصيف؟

لا إلا هذا الأمر انتهى، وأنا أقدر حين الشعراء المبدعين، وليس لأدوية أي

إبراهيم الجرادي شاعر ونقد واسع جامعي، ولد في بندر حلى (بئر أبيص - الرقة) عام ١٩٥١ تلقى تعليمه في الرقة والاتحاد السوفيتي، وعمل محرراً أدبياً في جريدة الثورة، ثم نقل شهاده الدكتوراه وعمل مدرساً في الجامعات اليمنية، عضو اتحاد الكتف العرب (جمعية الشعر)، من أهم مؤلفاته الشعرية

(جزء إبراهيم الجرادي المصحرة - رجل يمشي بأمره - شهيد الصد - عويل الحواس - موكب من رثاء المودة والنبهات - ريبورناجت شعرية - مع إبراهيم الحليل ١٩٨٦)، وله في الدراسات (دراسات في أدب عبد السلام الجبلي - أوجاع رسول حمزاتوف - ترجمة وتقديم - الأشكال في الشعرين الروسي والعربي (١٩٦٠ - ١٩٨٠) - بلروسية - رسائل الدكتوراه - شعراء وكلمات - معاني من الشعر السويدي المعاصر - الحدائق المتوزعة - دراسات في أدب عبد العزيز المفلح - مسلسل في حبيب التواقيت - دراسات في أدب نادر) و (الدم ليس أحمر - فصوص من الرقة)

□ يثار في الأوساط النقدية العربية أن

القصيد قد يرص كل الحقائق، هناك شاعر عظيم يرص الواقع، ويرص الحقائق، ويرص ما هو قائم، لأنه قائم على حتم، على بناء عالم مثقل بمرص، يحمله أو يتحمله، أو تصنعه، أو نطقه، وعلى هذا الأسس لا نطلب القصيدة إلا بكونها - أو الشعر - يكونه هذا القصود المسروع، العابر، الثري أحياناً، المسفر أحياناً، لأن له أشكاله الكثيرة والمتكررة

□ تأخذ كتب عابون وعربة (رجل يستحم بأعواء، شهوة الصد، عويل الجوانب).. ما علاقة الزمر باللغة الشعرية لدى إبراهيم العراوي؟

□ لسبب الزمر في الشعر، لكن أنا وريثه أعتبر نفسي وريثاً شرعياً لثراث شعري هائل، شعري لغوي وبصري، وربما كما كتب النقاد - وسمح لي - أن أذكر قول الشاعر سليمان العيسى - وهو أحد الشعراء الكلاسيكيين - (هذه هي لحدائنه، وإذا كانت عابون فسند إبراهيم الجراي يشير إلى لحدائنه فاهلاً بها) أنا أحب الشعر، أنا لا أشبه الآخرين، ولا أحب التلميح، ولا أحب التجاوز في الشعر، ولا أحب أن أحد الشعراء يشتهر بعضهم بعضاً، قد يشتهرون في أمور إلا في الشعر، ولذلك عديتني باني استجابة لهذا الطبع المصطب، الشكك، المزاج، الحمي، الشهواني حياء، وهو استجابة طبيعية وشكل طبيعي، أنا كائن يختلف عن الآخر وأيضاً هذا تمايزاً، الآخر أيضاً يختلف عني، وأنا أحب تلك في الشعر بدءاً من العنوني الذي هو أحد عبيد النص، والدخول إلى الشاعر الذي لا يستطيع أن يصنع عباده ليس شاعر أ

□ د. إبراهيم.. أكدت اليوم وخلال مشاركتك في مهرجان الشعر العربي الثالث في الرقة على أن الشعراء الكبار يزلون إلى

تأثير الإن، إلا لكل شاعر قصيدته، على صعيد التطبيق نعم، أتودع فتح أفاق كثيرة جداً للقصيدة، وشجع الآخرين أن يقولوا أنفسهم، وهما شاعران كبيران لا شك، ومحمود درويش له طلال الإن، ولكن القصيدة الجديدة بعيدة عن علمهما

□ أولاً القصيدة الصادقة الإن هي قصيدة الفتر، ومحمود درويش لا يكتبها

تانياً - القصيدة بومية، تتحدث عن الحياة اليومية والطبقي العابر والشعري كما يسميه بعض النقاد، ومحمود درويش شاعر هائل كبرى، وأدونيس شاعر افكر كبرى، والشعر الصائد عملياً لأن، هو الشعر الذي يتحدث عن علاقته ذات مع المحيط، مع الآخر، الصلة الشخصية، الابد الشاعر في علاقتها مع العالم المحيط، ليس هناك تأثير، ولو كان هناك في عديري، ربما كان لهدس الشعراء تأثير في السجعيات والتمايزات، أما الآن لا أرى ذلك على الإطلاق

□ إلى أي حد سادت تعريتك الشعرية مشروعت الشعري؟ وهل تؤمن بموضوعية القصيدة؟

□ لا، الشعر فيه من القومسي الحكيم، شيء من النافس، الآن لم يد هذه المفاهيم، أنا أولاً أن أقول لدى تجربتي، أنا أكتب نفسي، ربما ناقص مع الحاله ولكني لا أخصمك، الآن الشعر هو حليط، هو برزه بالمفهوم الفلسفي، هو برزه حمل منصفتها هيا، أنت تفكر في الإحلال الفكري الفلسفي بالخطوة الواحدة بالاف الصافي، لا يمكن أن تكون المحيلة البشرية خلال ربع ساعة لموضوع واحد، إلا ينتش الذه يطلقه الهاتك في كثير من المواضيع، هذه القضايا موجودة، ولذلك هي غير موضوعية بمعنى ما، علاقتها مع العالم، هذه هي مشروعتيها، شيء من المراح، شيء من الرقص غير المبني، في الشعر وحده قد يرص كل الحقائق، في

الثرات). ما سبب هذه العودة؟

يتجاهلها، ولكن الآن هم يشعرون طريقهم، وإذا تحدثت عن شعر التسميت والأكفان لأبداً لن يكون بينهم شعراء يمتنوا

لكن كنت دراسات أدبية عن الدكتور عبد السلام المجيلي وزكريا ناصر والدكتور عبد العزيز الصالح، ما رأيت بتخارب هؤلاء الأعلام؟

لقد بقي أبناء منبه الأرقه اعتداً الاعتبار لأنفسا من خلال عدة الإيعاز للذكور عند السلام المجيلي، كثر موفقا منه حلقاً عند بذاتاً حقيقاً الأدبية (أنا وابن أعم الجليل وحليل جلم الحمتي وعبد الله أبو هريف، وهصل حقي) أو ما يسمى بجماعه (ثوره الحرف) أفرصه صمماً نظدياً أو رجحاً وصرباً بهشم به، وقد ثبت أن هذا الرجل مع الحرف، ومع احتزل المزيه، وهذه هي هم الأب، فراجعا، وكتب أنا عنه ككلاً، وكتب عنه الآن أكثر من مقال، وما أكتبه عنه الآن بشكل كتاباً جدياً، وسيصدر لي كتاب عن وراره النعافه هذا العلم عن زكريا ناصر، شاعر القصة، شاعر التسمير، شاعر كبير جداً، هذه أعده نعماً، وسألي مره بعد الصبحين قال أتب شاعر بحريني وحداثي ومنطور كيف تلقني مع المجيلي؟ طلب له أركب شياً واحداً، بالإصافه إلى الفصح والشعر الذي يبيت في منبني على صفة بهر العرب، هناك شيء لي كتمل عادي هذا كل هناك أدب صامعه إلى طوامي وهي طفلة حيا وهو عبد السلام وسواه من هؤلاء، أسماء بيزه بنزوح، وأسماء كلفن وأسماء قمت الكثير، عند السلام هن لهذه المنبه الكثير، شريك جعل أرقه مكاناً يزار من الآخرين عرب وأجانب، وهذا مطلب لكل أمالي، أحت المصنوعه قيل له أي المدن لعب إليك قال: تلك التي تركت بها قلبي، ونحن نطلب في هذه المنبه، أمهاتنا وأخواننا واستقلنا وغربنا وشقا وطولنا وحبيقتنا وحبيقتنا ونفسنا اللواتي نمرن

لأن السبب بسيط، هناك موصي، وحلقة لقيم الله، لنواظمها، جعل من الكلام العادي شعراً، النحو هو الساطم، سميه - شعريه النحو - فاهم أسباب العوده إلى الثرات أولاً لسان وثانياً لتخيه هذه النصوص مما لحق بها مما هو (عبر، وبومي، وطاري، وعلمي) - نعم هذا بين مزدوجين - قلله الشعر به لينت لمة الحياة اليومية على الإطلاق، قد تكون الموضوعات موضوعات الحياة اليومية، - تهويمت - الآن لشعر صار الصالح، ونعود إلى الثرات لتعرب به وتكني عليه، بمساعدتك لأن تصل إلى تلك المبعي والحديث الثرات عبي، لأنه عبي فهو عظيم، والثرات محيف، نونه ما من شاعر عظيم

لكاشع وأستاذ جامعي تدريس في جامعة

صغاء منذ سنين عديدة، كيف لقيم التجربة الشعرية في اليمن ما بين جبل عبد الله البردوي، وحيل عبد العزيز المقالح؟

لأن هذا أصلي كبيراً، د. عبد العزيز المقالح، أنا جاز لنا أن نقول مؤسس القصيدة الحديثة، والبروني شاعر موصي من موصلي التراجيديه الحديثه، لكن هناك جبل جدت في اليمن، جبل منزل، هناك شاعر يشترك في هذا المهرجاني اسمه أحمد العواصي، وبومي منذ فترة شاعر اسمه محمد حمير هبتم، لهما بصمات، لهما أصناف على حركة الشعر العربي، وهناك ظلم في كرك لاسمين مهبين، وكل الشعر اليمني محصور في إطار هذين لاسمين، هناك تجربته ونهوض، هناك كم هائل من الشعر التسمي، هناك مجموعة من الشباب يهجم بشاعريه ويصقله على الشعر، اليمن لها مساحة مميزة من الشعر العربي ما زال الإعلام لأسباب كثيرة

حياته

لا كتب تحقيقاً نقدياً عن الشاعر سليمان العيسى تحت عنوان (الأمل يستنسخ أوصافه) وأطلقت عليه لقب (شيخ مشايخ الشعراء العرب).. ماذا توعد بذلك؟

لـد يطلق عليه الدكتور عبد العزيز المفلح لقب شاعر العرب الأكبر، ويندبه أبني محمّد (٥ سنوات) جنّاء أما أنا فقد أطلقت عليه (وليك ذلاله أيضاً) لقب شيخ مشايخ الشعراء العرب، ولذلاله، أيضاً، هذه الحكاية الدالة لدأبي القتي الصغير آنذاك عبد الله العباسي، القديم من (عبيده)، لا من مؤداه، إلى الطغف عام ١٩٦٩، ما كان يملكه من حرّ ماله على دواوين سليمان العيسى (زمال عيني)، (زمال مؤرقه)، (العاصير في الساعيل)، (الدم والنجوم الحضر)، ولأن القتي الصغير، لم يستطع حينها إقناع عمه بوجاهة نصره، كما يقول، إلى العمل الفري، وصار يشتري الكتب، وينسها في فراشه إلى أن استطاع إلى الزهوب والحيطة وروايا العرف والزمان، ليصبح (ابن عبيده) بعد عشرين عاماً أو يزيد، وحدث ما أهمّ النفاذ العرب ورادهم في (التعكك) أم الدكتور خليفة الوليل، أحد رواة التهذيب في الشعر العربي في الكويت، فكان يعل، كما يقول، وهو القتي اليافع، ذلك، على صلات سليمان العيسى بنسب كبير، لأنها راب نكهة سألوه لسوءها، تحمل رغبة فكرية وهي لم ينفذها بنصوص أخرى، كانت بلامر جازر لشاعر قديلاً، ثم لا يلتفت أنها أن يذلت، أما لأكاديمي المعروف الدكتور حسان الخطيب، يرى في سليمان العيسى مؤزراً ثلاثة لمسما يوصوحو في جرحه سليمان العيسى من خلال (المتعة والخيبة) التي استمرّ سنوات في مدينة بحر الميتية (عبيده للعالم على الحاضر في الحياة والشعر معاً، والتماهي بين حياته

وقته في القوم والبدن، وتجزئه للمشاعر العونية في أي مكان حل) أم، نور ططلة الجبل السوي، الجيلة والكبة، التي كتب لها ونها القصيدة قد كتبت تقول لأثرها، من أي نراء، دها أو علقا، إلى منزله في الفسك الجلسي هذا عمو سليمان شاعرنا خير صيه هذا ومحتجها كثيراً عليه ويخطبه الدكتور ويلص نعتل أعاء، قبل أن يصبح وزيراً للثقافة في بلدنا (أي من نعتل شعرك وهي لا نعتب، نعل ولا نعتب، ولا نعتب أنت فانت نعرف من نحن ولدت جاورب شعر العرب إلى محيطك الشعر في الدنيا) ويقول عنه الفاضل النجيري حاك فروش صاحب (الزور الموحش) بعد أن أصبح وزيراً في الجمهورية اليمنية أنه أمه في واحد ويقول الشاعر (العراقي) علي جعفر العلق (صحونا على صوت الشاعر سليمان العيسى، ونحن ما رنا صغراً نعتز بين جملة وأخرى، كل صوته عبقاً، وساطعاً وشجاعاً وعسياً على اليأس) شاعر لا يفتخر باللقاب، وهي في العرب (تكثر كالمفكر وف في الهواه)، يميز منكاً على عصا يديه كي يصل إلى قمة الجبل، ويظهر من عال إلى الصروح والكوي، يمدعها إلى استمر الطمي الهارب إلى ملك لا يصلها البيرة، وحده الدكتور ملكه بيص، ظلم ساذبه مد علم ١٩٥٠ هكذا حلف سليمان با سليمان أوزر كل هذه التوصيف من مواقع أصحاب المحتلّة ومشاريع المحتلّة، أخف عن نصي عمه (التوصيف) الشعسي، وأصل معها في استنساخها (الموجزة) كقريهات المسمجة شعر يديه شعره محبوبك ليس، منسطح نور صرامه علق وعرفاني، معاف للزينة القصص وعرف عن سطرها، وشعره، عموماً مجد (رائع) في معارك العصور المتواليه، تلك (المعارك) التي لم يعرف نوبتها، ولم يسعه هباتها السريعة في نسمة (رحلاتها)، الذين يلهو، يلهو فقط بمعارك النصر الموجل، وقد أعجبهم المكائد، وقد أشرقت على حدود الإحجام، الذي لا يق

الليل، أو يكفها المكروه، وكلاهما استرسل في تدوية مرة شغل في حشائش القلعة مواقف العويل الحاصر كالشقيق والرفيق، وكلاهما لا يستدعي في الشعر ما يكفي من (الأمل) كي يحو من موجهه حاضره مع اليأس اليأس طيور الوافين على رصيف المحنة، يقتطع الرحيل في جهة غامضة جهة لا يستعياها إلا (الحالمون) بهجرة اضطرابية، بشرطها العذاب المقيم، الذي لا يثاق له إلا الأمل المنسوب كجوارب FLA/IRA الأمل المصعوط الذي تنسوله الأيدي المربعة، كما يتحول الأرق اليأس أقرص (العاليوم) طاعن في الأمل، يحلق بب التبول على قصير ولحد قصي، كما يريد له، إلى بصيص ضوه رخو يتغلى من سقف ظلمته كالمشوق.

لما تم تكريمك في مهرجان الشعر العربي

الثالث في مدينةك (الرفقة) التي كبرت عنها

كثيراً، ماذا يعني لك التكريم بعد هذا القباب؟

لدي أنا لا أحب كلمة تكريم، لكنني كنت سعيداً جداً لأنني أحب هذه المسبة وأحب نفسي واكتشف أنهم جيلوسي بالمثل أيضاً، والتكريم أحياناً يعني نوعاً من الواجب، ما حصل معي ببحار تلك، هو حقل وجدانية خاصة جداً، أبناء بلدي وبناء جبلي والجيل الذي يابيه شعروني أن لي مكفة إنشائية، أن رصت التكريم في أكثر من مكان، لأن التكريم جعل الإنسان كما يقول المرحوم الدكتور عبد السلام العجيلي (بعد مثل العرب، حبل ومرسكاً أمام الآخرين)، ن كنت سعيداً بهذا التكريم لأن أبناء بلدي قابلي بالشيء المرسح في نفسي

اجرباً، ولا يسهف شعر "النصر هزيمة موجله والهراب حارج الأعراف وثقو علمي المقم، و(الأمل) الشقيق كفتيحت، حطب طويلة شرب في بلاغها كبول البحر في أنرمال، انها سطوة القطر ود استي به الطين الذي عم الطيفه حتى عطل الحواس، الطين - الطاغية الذي يحضر إلى محاذع سلااتهم المصوحة بسنن فاسه ملوثة بدم أبيص" انه وشعره منسوان لغيرها (لقد نرت قلبي علانية للأرض العظيمة للمحبة وعفا ما عاهدتها، في ظلمة الليل المعدس على لي أضيها، مع ما تحمل من عبء القدر، حياؤها، وحناءا وجل وحتى الموت، وعلى ألا أهمل أي لحر من العزف بالازبداء) لحر - برده معاني معدس كالكيمياء وسطلي كالكيمياء يهبطن بصيها لمكفه متخمة في بلاغة مكسورة وطمأنية مواء أبة لحر منيرم انفاقا مع العيز، وهو بلغها في رويعة سوداء كليل" أبة لحر منسجنو على ركبها كالكيمياء، تطلب العفران من سيدها الذي رط بسحقاف هاجع بما ليس له، ليعب للمكبة الهزل له رونقا الياح أعلى الشعر أن يحضر (جرائله)، في لحر مكسوة بالهاف، تحت السيز إلى بنافيع سحطها" يخ تخ سطل الطعسي ورياب المكيف وشاعرها، بدء من النكه الأولى - كما يصيها - نكه اعصاف لواء استكندرون أو ما كلف سميها، ذات يوم الانتيت السورية اللواء المنلوب، وليس هابه بالنكه الثانية - كما يوصفها هو أيضاً - اعصاف طسطن، انعطفي في الحفنين للأعصاف مدلولاً أخلاقياً لفعل شاعر، يريد له، أو كفه يريد له أن يستعص العيم المنورته التي سطفت (سوها) بالاكساف، ومرغ عدا توصل لئله وبن هقين الصعتر، صعل صعه من هذه وصفه من تلك، يستنرخ، كتابها، المرائي قلبي بتلق كلحشاء القتل في الشوراع العربية، وشوي الشعر بصمتها

حوار مع المترجم موريس جلال

ميرنا أوغلانيان

□ كيف يرى موريس جلال الترجمة؟

□ إن الترجمة ركن أصيل من أركان الحضارة الإنسانية، وعامل فاعل في زدها كل أمة وكل قطر من الأقطار التي تتوق دائماً إلى الأفضل، وهذا ما حدث لشرقنا العربي بين الأمويين والعباسيين، وما جرى تراثها في الأندلس عندما نهالت الإكثريوس المسيحية العربي إلى معاهد الأندلس لئلا يترجموا ما قد ترجمه أجدادنا الناطقون في هذا المشرق فنقلوا الثقافة العربية إلى ديوانهم ومن الفرائب التاريخية أن بعض الترجمات إلى العربية لا تزال على قيد الوجود فحينما اختفت الأصول اليونانية منها خاصة. ولعبت الترجمة دوراً فاعلاً في التعرف على كنوز المشرق الأدنى وبلاد الروم والإغريق والرومان والبلاد الفارسية والآرامية والسريانية، كما انتشرت الثقافة العربية شرقاً وغرباً. ولا تزال الترجمة تنقل حالياً إلى العوالم الثلاثة كل ما يموزها من حضارات العلم المتطور وعلمه التكنولوجية.

علي مدى أعوام، نذر موريس جلال نفسه للترجمة، عشفاً فأبدع فيها وتمكك زملمها.

ولد موريس جلال عام 1928 في حبيب (جوران) وتلقى تعليمه في لبنان إلى أن حصل على الإجازة في اللغة الفرنسية وآدابها ودبلوم الدراسات العليا في الآداب الفرنسية ودبلوم تدريس الفرنسية خارج فرنسا من جامعة السوربون - باريس.

عمل مدرساً للغة الفرنسية في ثانويات درعا، وعمل محاضراً في قسم اللغة الفرنسية بجامعة دمشق ومعتقاً عالماً للغة الفرنسية في وزارة التربية.

ملأ من عمله في الترجمة الفورية في مؤتمرات الاتحاد الأيرماقي لتونلي وفي رئاسة مجلس الشعب السوري.

ترجم الكثير من أمهات الكتب، وصدرت معظم هذه الترجمات عن وزارة الثقافة في سورية.

ومن خلال عملي معه في مجلة الأندب العربي الصادرة عن اتحاد الكُتّاب العرب كل لي معه الحوار التالي:

الكثيرة، لا بد من البحث عن المعنى المؤلف للموضوع العلم الذي يعالجه الكتاب، ولم يسبق اللفظة في فقرتها خاصة فهناك من يكتفون باختصار المعنى الأول الذي يوفره المعجم، وهذا الخطأ.

أما مشكلة المصطلحات فهي تطرح في كل زمان ومكان في أقطارنا العربية فالمصطلحات الأوروبية، عموماً، تعتمد اللجوء إلى ثرائها اللغوي وإلى الاقتباس من لغات أخرى ولا سيما اللاتينية واليونانية وهذا ما ندركه مثلاً في لفظة "أوتوستراد" [أوتو، يونانية وأصلها أوتو أي: ذاتي، وهذا، ذاتي الحركة؛ وستراد كلمة لاتينية (stratum) تعني الطريق، ومنها "السرطام"] والمصطلحات الأوروبية بل الفرنسية خاصة، تقوم على نحت لفظة من جنسين، الأول منهما يعرب عن معنى علم والثاني مقطع (وهو isme) يُشير إلى المذهب الفلسفي أو العلمي. فمثلاً مصطلح (modernisme) يشمل على لفظة (moderne) أي عصري، حديث، ومن (isme) المقطع الذي يرمز إلى المذهب الفلسفي، إلى منحنى علمي... وهناك مصطلحات لجدها في المعاجم لا تعني بالحقيقة، ما يقتضيه تركيب المصطلح فإن مذهب العصرية (أو الحداثة) يُترجم (بالعصرية، الاتجاه العصري - معجم المنجد - المعجم الكبير). فالعصرية هي حالة ما هو عصري والمولت للصفة (عصري) هو (عصرية). كما يُترجم (بالحداثة) وترجمة الحداثة باللغة الفرنسية هي (modernité) ولا تعني المعنى الطبي أو الفلسفي. وهناك معاجم تترجم اللفظة الفرنسية الفلسفية (modernisme) بمصطلح جديد يؤدي المعنى المطلوب، ألا وهو (العصرانية) كما نقل معاجم أخرى لمعاني فلسفية أخرى فنقول مثلاً (التاريخانية) أي مذهب معالجة حوادث التاريخ فلسفياً، (historicisme). لأن التاريخانية تُترجم باللفظة (historicité) أي وضع ما هو تاريخي.

□ ما هي الأركان التي تقوم عليها الترجمة؟ وما هي مشكلة المصطلحات؟ ولا سيما في العالم العربي؟

□ إن الأركان الأساسية لكل نقل مُجدد هي، في نظري المتواضع، كما يلي: أولاً، إتقان لغات عدة، وإتقان لغتين: اللغة الأم ولغة أجنبية. والنقل الذي يفقد هذا الإتقان تليث ترجمته تجاذية ومجرد وسيلة لكسب لفظة العيش. وإن الإلمام الحقيقي بلغتين أو أكثر ضرورة أيضاً لكل من يتفقد صحة الترجمة. وإلا لكنت النتيجة غير مقبولة تماماً. وإن الإلمام باللغات الأوروبية (ولا سيما منها المستنقة عن اللغة اللاتينية أولاً) واليونانية (ثانياً). وكان أباطرة روما يفخرون بأن معلمي ابنائهم واسكتتهم كانوا من الشعب الإفريقي العريق.

منذ أعوام كثرت بإعادة النظر في نقل من الفرنسية وأحسيت في نهاية المطاف أكثر من منه خطأ. وذلك لأن المترجم لم يكن مُتمكناً من اللغة الفرنسية، وغير مطلع على اللاتينية فرفضت السماح بالطباعة قبل أن يجري النقل التصحيح الضروري، وقبل تدقيق آخر لا بد منه. وهذا الأسلوب يتحتم الأخذ به في ترجمة المؤلفات الفلسفية والعلمية والأدبية. وذلك لأن المؤلفين الأوروبيين كثيراً ما يستخدمون مصطلحات يستقون نحتها من مذهب لاتيني يوناني (ولا يجدها النقل في المعاجم المنوفرة). وهذا ما حدث لي منذ بضعة أعوام في ترجمة مؤلف حول فلسفة علم الجمال. وكان أشد صعوبة من جميع ترجماتي السابقة.

وثانياً، عدم الاعتماد، قبل النقل، على مجرد تصفح للعمل الذي يُطلب من المترجم أن ينظره إلى لغتنا العربية، وكذلك عدم التسرع في قبول الترجمة. وذلك لأننا نتورط بالنقل بترجمة نفوق طاقته.

وثالثاً: حيث إن كل لفظة لها من المعاني

(استنوش وغيف خبز...) وليس لهذا الفعل ما يعادله في الفرنسية ولا في الإنكليزية.. ليس كل ذلك بلغاً رائعاً من الإبداع وتفوق لغتنا على غيرها؟...

□ كيف تنظر إلى الترجمة في عصر العولمة؟

□ تشتمل العولمة على وجوه عدة حسب الصعيد الذي نعتبه. وعلى الصعيد السياسي أكره العولمة لأنها تستر أهدافاً مضمة هي في صلبها صهيونية ومسيونية وكثافهما تجسدان ملغياً النفط وملغياً صناعة الأسلحة.. أما على الصعيد الثقافي فهي خطوة قد تكون خيراً وقد تنقلب شراً والمُرْتَجَى أن تكون أظلم لنا العربية الشرقية على بقطة شديدة للآل بتورط شبائنا بأمور هدامة أخلاقياً ووطنياً أو سوى ذلك...

□ كيف ينظر الإنسان العربي إلى المترجم؟ وما هي مشكلة النقل عموماً.

□ إن نظرة الإنسان العربي حيال المترجم تختلف حسب اختلاف شرائح المجتمعات العربية. فهناك من يحبون وينصرون أهل الترجمة بل ويشجعونه بسخاء. بيد أن هناك آخرين يخشون من إفساد أمور تهم سلوكهم في الكواليس. وثمة من يجهلون في المترجم إنساناً ضيقاً يسعى إلى كسب لقمة العيش، فيؤثرون له المعروف دون أن يلتفتوا إلى دقة الترجمة ولا إلى المقاصد البعيدة لكل كتاب يُنقل إلى لغتنا. أما المشكلة التي تُقصد هنا فهي على مستوىين:

أولاً، مشكلة الانتقاء. وأعني أولاً انتقاء المواضيع والمؤلفات التي نعالجها. والأمور هذا بين ولا أريد الإسهاب فيه مع أنني أتمنى لبلدنا الحبيب أن يكون الانتقاء فيه سليماً أخلاقياً ووطنياً. وثانياً، مشكلة اختيار المترجم، فلا بد أن يكون مؤهلاً لغوياً وثقافياً حسب اختيار المواضيع والمؤلفين. وكثيراً ما نجد، مع

صا هو لجدي أن تُترجم لفظة المصطلح الفلسفي أو العلمي بلفظة واحدة طسقية مثلاً (تاريخية)، دون أن نقول مثلاً (معالجة حوادث التاريخ طسقية = كلمات) فنقول أسفاً تاريخي (أي ملتزم بمعالجة حوادث التاريخ طسقية) وهذا ما يعادل كلمات عدة. وإن (مذهب الاعتقاد بتعدد عروق) أو (أعراق) الإنسان الأصلية = عدة لفظات) يُترجم حالياً بـ (الأعراقية) أو بالأفضل (الأعراقية) وكلاهما يُشيران إلى منحى طسقي ويختصران أكثر من ثلاث أو أربع كلمات. وهذه الطريقة لترجمة النصوص الفلسفية والعلمية تشتم بالجنوى والسرعة في الإدراك والاختصار في الوقت والمطابقة ونحن نعيش حالياً حقبة متطورة ندعونا إلى المزيد من مثل هذا النهج.

والجنوى الأساسية هي إغراء لغتنا العربية الرائعة وعلى ثرائها الحالي وهي تُبسّر أيضاً نقل النصوص الأجنبية إلى لغتنا نقلاً بتم بالمزيد من الدقة العلمية والفلسفية أو سواهما.

وإن أجدادنا المترجمين فعلوا ذلك عندما صاغوا مصطلحات راسخة في لغتنا الحبيبة، حين أدخلوا لفظات جديدة تعني كل واحدة منها معنيين أو أكثر، مثلاً (فلسفة) وأصلها يوناني يعني (محبة philo الحكمة Sophia) (وجغرافيا) وأصلها (جيو geo أي الأرض، وجرافيا graphic أي كتابة، وصف) وفي أصلنا نحن نستخدم لآل الرأس (بقدول panadol، أي: بان pan وتعني كل، ودول do) تعني ألم) أما اغتلت لغتنا أكثر بكلمات يونانية ولاتينية لا نزال نستخدمها كل يوم كمثل: فيزياء، كيمياء، سوسولوجيا، تكتولوجيا، تلفزيون، تلفون...).

ونعت الكلمات الحديثة يستمد أيضاً من دمج لفظتين عموماً في لفظة واحدة على غرار (الزئكل، التوشة، الركبة، العرجلة...) أو لدخل اللفظة الأجنبية في لغتنا بجعلها فعلاً عربياً (تلفز، تلفن، قول...) ولمذا لا نقول

لإرساء لغة الأم واللغة الأجنبية في ذهن الطفولة هي السنوات الأولى من العمر وحتى الحادية عشرة، حيث تثبت مؤهلات اكتساب اللغات في أوجها. فلابد من الحرص الواعي الشديد على تراء هذه السنوات الثرية والخيرة وعقب من الحادية عشرة طيراً تدريجياً وهنّ على مؤهلات الطفل في هذا المجال وهذا ما ينجم عنه المزيد من الجهد والعناية من الطفل والأساتذة. وعلماء سيكولوجيا الأطفال يقرّون بذلك. ولكن أحدهم أسدنا في هذا الموضوع السيكولوجي وهو المرحوم Piaget. وقد ذكر لنا خبرته الشخصية قد سبق له أن سمع - بل إن عرويته - على أن يتزوج بامرأة تتكلم لغتين أوروبيتين غير اللغتين اللتين كان يتقنهما. وبفصد متروك علماً أولادها أربع لغات وأصبحوا يتكلمونها قبل السنة الابتدائية الأولى..

أجل! لما يقال: العلم في الصغر كالنقش في الحجر!؟..

□ ما هو الكتاب الفرنسي الذي تنوق إلى

نقله؟

□ حقاً! ما أتمناه من كل قلبي أن يهني "الله تعالى" القدر، في سنوات شبوختي هذه، على أن أنقل إلى لغتي الحبيبة ديوان الشاعر الفرنسي الذائع الصيت "ألفريد دو موسيه" (1810-1857) Alfred de Musset. لأنني لا أزال أطلعه في أوقات فراغي (من ترجمتي) ففهم منه بإبداع أسلوبه الشعري وتنوعت إيقاعه الشعرية مبتكرة، ورهافة عذلفت، وتحليق خياله، والرائع عزله المعزى وسواه. إنه ديوان رائع لا أزال أحفظ بنسخة منه في مكتبي الحقلية منذ عام 1904.

وشكراً لمن يمدني بدعوه

وأهلاً بمن ينتقني بجداره ونزاهة

الأسف، أن الاختيار ليس علمياً بل عن بلب المنفعة أو المحاجة. ولا أعني بقولي هذا أن الأمر دارج في قطرنا الحبيب.

بل ثمة أيضاً مشكلة اختيار المدقق. فمن المعروف أن ترجمات تُعطي للطباعة دون أي تدقيق. وإن طباعتها لا تدقق أيضاً. وأكثر من مرة طبعت ترجمتي دون أن أحظى بمطالعتي للنص المطبوع. بل فوجئت مرة بأن أحد الأقارب يهينني كتاباً قد ترجمته دون أن اعلم بأنه قد طبع. بل في بعض الأحيان نجد في الترجمات المطبوعة تشويهاً مخزياً لجهود المترجم ولدي ما يثبت ذلك ولا أعني أن ذلك حدث قصداً.

إن اختيار المدقق يتسم بأهمية كبرى، رغم كفايته الثالثة، قد يقع في هفوات لا تُنظر. وقد حدث لي ذلك في أوائل قلبي، جهلاً أو سهواً أو دون تيقظ شديد، وهذا ما يجعل أي مترجم يتجاوز كلمة هامة، أو سطراً أو أكثر، وحتى فقرة، وذلك من جراء تكرار لفظة في سطرين مختلفين أو في فترتين متتاليتين، وسبحان من لا يخطئ أبداً..

□ ما هو وأيات في تعليم اللغات الأجنبية

في سن مبكرة جداً؟

□ حول هذا الموضوع الهام، قد أسهبت سابقاً (عام 1984) في طرحه طوال بحث (تجاوز 30 صفحة) قسمته لوزارة التربية بصفتي الموجه الأول لتعليم اللغة الفرنسية في قطرنا. والمفون الذي اخترته، بكل ضميري الوطني، هو التالي: "تعليم اللغة الأجنبية منذ الطفولة الأولى واجب قومي" ولا أزال أحفظ بنسخة من هذا البحث لأية مجلة تريد نشرها.

والمخلص هذا البحث هو التالي: إن السنوات الأخيرة من عمر الأبناء الصغر